(تنقیدی مضامین)

غلام حسین ساجد

باغ وراغ

(تنقیدی مضامین)

کتاب ورثہ
غزنی سٹریٹ اردو بازار لاہور
kitabvirsa@gmail.com

کتاب سے محبت کرنے والوں کے لیے

ہماری کتابیں، معیاری کتابیں

اہتمامِ اشاعت

مظہر سلیم مجوکہ

سالِ اشاعت: جون ۲۰۲۱ء

نام کتاب: باغ وراغ (تنقیدی مضامین)

صاحبِ کتاب: غلام حسین ساجد

کمپوزنگ: زرتاب کمپوزنگ سنٹر، لاہور

سرورق: عمران شناور

ناشر: کتاب ورثہ غزنی سٹریٹ اردو بازار لاہور

0333-4377794_042-37322996

مطبع: حاجی حنیف اینڈ سنز، لاہور

قیمت: -/600 روپے

انتساب

ریاض احمد

کے نام

فہرست

پیش لفظ

"باغ وراغ" میرے تنقیدی مضامین کا دوسرا مجموعہ ہے۔ اس سے پہلے ایک تنقیدی مجموعہ "تائید" 1996ء میں شائع ہوا تھا۔

مَیں شاعر ہوں اور اپنے آپ کو نقادوں میں شمار نہیں کرتا مگر چند برس بیشتر جب ظفر اقبال نے میرے تنقیدی کام کے حوالے سے مجھ پر ایم۔ اے کی سطح کا ایک مقالہ ڈاکٹر عارفہ شہزاد کی نگرانی میں لکھا تو یہ از خود میرے لیے حیران کن تھا کہ ادبی رسائل میں چھپنے والے میرے مضامین کی تعداد ڈیڑھ سو کے لگ بھگ تھی۔ موضوعات کے لحاظ سے بھی ان میں خاصا تنوع موجود تھا اور یہ پچھلے چالیس پچاس برس کے ادبی سفر کا بخوبی احاطہ کرتے تھے۔ خصوصاً ہم عصر اردو غزل کے شاعروں کے حوالے سے کہ میرے علاوہ شاید ہی کسی اور نے انہیں اس محبت سے پڑھا اور پرکھا ہو۔

طے پایا کہ ان مضامین کو کتابی صورت دی جائے، سو یہ کتاب اس سلسلے کی پہلی کڑی ہے۔ اس میں شامل مضامین کی نسبت نثر نگاروں سے ہے۔ دو ایک نظری موضوعات بھی زیر بحث آئے ہیں مگر تخصیص فکشن یا فکشن سے متعلق موضوعات کو ہے اور یہ انتخاب اس یقین کے ساتھ کیا گیا ہے کہ اس مطالعے میں کہیں لکھنے والے کا ذاتی تعصب کارفرما نہیں اور تنقیدی آرا پوری دیانت داری سے مرتب کی گئی ہیں۔

غلام حسین ساجد

یکم اکتوبر 2020ء لاہور

ادیب اور موجودہ قومی بحران

علامہ اقبال نے فرمایا تھا:

جُدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی

آج کے موضوع پر گفتگو آغاز کرتے ہوئے مرے ذہن میں پہلی بات یہی آتی ہے کہ اگر ادب اور سیاست میں تفریق پیدا ہو جائے تو بھی چنگیزیت کا راستہ کھل جاتا ہے اور تشدّد' آمریت اور بربریت کی پکڑ مضبوط ہو جاتی ہے۔ ہماری صدی میں چنگیزیت کے مضبوط تر ہوتے چلے جانے کی وجہ غالباً یہی ہے۔

کہا جاتا ہے کہ سائنس آدمی کو وحشی بناتی ہے اور ادب انسان۔ آج ساری دنیا میں وحشت پھیل رہی ہے تو اس کی وجہ کیا یہ تو نہیں کہ آج کا ادیب' ادب سے وہ فضا پیدا نہیں کر رہا جو دلوں کو گداختہ کر کے آدمی کی باطنی معصومیت' جذباتیت اور نرمی کو برقرار رکھے۔ اگر ایسا ہے تو جبر' تشدد اور مذہبی منافرت کی اس بڑھتی ہوئی شرح سے ادیب کے اس درجہ لاتعلق رہنے یا اسے بڑی حد تک نظرانداز کرنے کی وجہ کیا ہے؟ سوال یہ ہے کہ آج کا ادیب اپنے موجود سے کٹ کر اگر اپنے خول میں بند ہے تو کیوں؟

آج دنیا گلوبل ویلیج بن چکی ہے۔ عالمگیریت اور صارفیت کے پھیلاؤ نے دنیا بھر کے تہذیبی دائروں کو توڑ کر رکھ دیا ہے۔ کلچر' زبانیں' لباس اور سوچ بدل رہی ہے اور ان کے نتیجے میں دنیا بھر کے انسانوں کو ایک جیسی آسائش' آزادی اور ماحول میسر آنا چاہیے تھا مگر جو کچھ ہو رہا ہے اور ہوتا دکھائی دے رہا ہے وہ اس مفروضے کے بالکل برعکس ہے۔ اظہاریت اور خارجیت کے اس سیلاب میں اگر کوئی طبقہ داخلیت کا شکار ہے اور مسلسل اپنے کوئے میں

دھنستا جا رہا ہے تو وہ ادیب ہے۔ دیکھئے تو دنیا بھر میں آج کے انسان کو اس کے کلچر، تہذیب، زبان اور علاقے سے محروم کرنے کے خلاف ادب کی سطح پر کیا کوئی ایسی آواز اٹھ رہی ہے جو یہاں تک واضح سنائی دیتی ہو؟ غالباً کوئی نہیں! کہا جاتا ہے کہ ادب زندگی کرنے کا ایک ڈھنگ ہے اور یہ موجود کی بربریت اور جبر کے خلاف سب سے مضبوط ہتھیار بن کر ظہور کرتا ہے مگر کم از کم مجھے تو آج کا ادیب اپنے موجود پر شاکر دکھائی دیتا ہے۔ صبر اور شکر کی اس منزل پر آ کر پڑ رہنے کی وجہ اگر کوئی ہے تو کیا ہے؟

میں نے عرض کیا تھا کہ ادیب کی اپنے عصری جبر اور بحران سے لاتعلقی کی یہ کیفیت عالمی ہے۔ آج دنیا کو ماضی کے مقابلے میں شدید بحرانوں کا سامنا ہے مگر آج سچ کے لیے زہر کا پیالہ پینے والا موجود نہیں۔ کوئی رسل ہے نہ سارتر اور باہر کی دنیا کے نام کیوں گنوائیے، آج خود ہمارے بیچ کوئی سجاد ظہیر ہے نہ فیض یعنی:

یہ خونِ خاک نشیناں تھا، رزقِ خاک ہوا

اس تناظر میں آج کے "ادیب اور موجود قومی بحران" پر یہ ایک روزہ کانفرنس مجھے کارِ بیکاراں بھی محسوس ہوتی ہے اور غنیمت بھی۔ میری اس رائے میں اس شترگربہ کی یہ صورت یوں در آئی کہ آج جب ادیب اپنے خول سے باہر آنے پر آمادہ نہیں اور اپنے موجود سے کٹ کر صرف اپنے ساتھ مکالمہ کرنے پر مصر ہے۔ اس کانفرنس کے ذریعے ہمیں یہ سوچنے کا موقع ملا ہے کہ کیا اس قومی بحران میں ادیب پر کوئی ذمہ داری لاحق ہوتی ہے یا نہیں اور اگر ہے تو کس نوعیت کی اور اس کے نبھانے کی کوئی صورت اگر ہو سکتی ہے تو کیا؟

مَیں یہاں ادب اور ادیب کی شان میں کوئی قصیدہ کہنے کا ارادہ لے کر نہیں آیا کیوں کہ میں ادیب کو اس کے معاشرے سے الگ تھلگ کوئی عجوبۂ روزگار شے نہیں سمجھتا بلکہ سچ پوچھیے تو ہمارے معاشرے میں طرزِ کسبِ معاش کے ہاتھوں بوکھلائے ہوئے ادیب شاید عام شہری کے مقابلے میں زیادہ پابند اور لب بستہ ہیں۔ اس حقیقت کو تسلیم کرنا ہی پڑتا ہے کہ معاشی آزادی، ذہنی آزادی اور فکری بالیدگی کی بنیاد ہوتی ہے۔ ہمارے یہاں ادب

روزگار کا ذریعہ نہیں اور یہاں کا ادیب اپنے قلم سے ایک وقت کی روٹی کا انتظام بھی نہیں کر سکتا۔ اس لیے ہم بہت کچھ اور ہونے کے ساتھ ساتھ ادیب بھی ہوتے ہیں اور جز وقتی ادیب ہونے کے باعث ہم بہت ساری چیزوں سے کچھ جز وقتی سا تعلق ہی قائم کرتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ ہمارے تعلق کی نوعیت بھی جز وقتی ہی ہے اور یہی جز وقتی تعلق موجود قومی بحران سے ہماری لاتعلقی کی بنیاد ہے۔

موجودہ قومی بحران کا ذکر چھڑا ہے تو دھیان آتا ہے کہ ہم پر کیا کبھی کوئی ایسا وقت بھی آیا ہے' جب ہم بحران زدہ نہ رہے ہوں۔ کیا ہم نے اپنی زندگیوں کا کچھ حصہ کبھی اپنی مرضی سے بسر کیا ہے؟ کیا ہم شخصی اور اجتماعی طور پر بحیثیت فرد یا قوم آزاد ہیں؟ اور کچھ بھی اپنی مرضی سے کرنے کا اختیار رکھتے ہیں۔ بہت پہلے جناب احمد ندیم قاسمی نے کہا تھا:

بے وقار آزادی ہم غریب ملکوں کی
تاج سر پہ رکھا ہے' بیڑیاں ہیں پاؤں میں

اور بقول اختر احسن آج رسّی کے ایک سرے پر راون ہے اور دوسرے سرے پر گوتم' جسے راون کا اشارہ ملتے ہی بھاؤ بتا بتا کرنا چنا اور گھگھیانا پڑتا ہے"۔ میں راون اور گوتم کی اس تمثیل کی وضاحت نہیں کروں گا مگر یہ ضرور کہوں گا کہ اس تمثیل کے گوتم ہم ہیں۔ بحیثیت فرد بھی' بحیثیت قوم بھی اور بحیثیت ادیب بھی اور ہماری تقدیر میں بھاؤ بتانا ہی ہے' جب تک ہم اپنے آپ کو رسّی کے دوسرے سرے پر نہیں لے آتے۔

صاحبو! موجود قومی بحران کسی وقتی ابتلا کا نام نہیں ہے۔ یہ ابتلا تحقیر' تذلیل اور تادیب کے ایک تسلسل کا نام ہے۔ بدقسمتی یا خوش قسمتی سے ہم دنیا کے ایک ایسے حصے میں رہتے ہیں جو آہستہ آہستہ میدانِ جنگ کی صورت اختیار کر رہا ہے۔ یہ جنگ صرف دو متحارب قوتوں کے مابین نہیں' دو الگ الگ فکر رکھنے والی دنیاؤں کے مابین ہے اور اس جنگ میں بہت کچھ بدل رہا ہے اور بہت کچھ بدلنے والا ہے۔ نیو ورلڈ آرڈر نافذ کرنے کی کوشش میں جو شکست و ریخت برپا ہو رہی ہے۔ اس کے نتائج شاید کسی بھی قوت کی مرضی کے مطابق نہیں ملیں گے۔

مَیں دنیا کو واضح طور پر ان دو دھڑوں میں بدلتے دیکھ رہا ہوں جو ہمیشہ موجود رہے ہیں مگر کبھی اس قدر طاقتور اور باہم متحارب نہیں رہے۔ انھیں آقا اور غلام کہیں یا ظالم اور مظلوم مگر یہ دھڑے موجود ہیں اور ان کے درمیان فاصلہ روز بروز کم ہو رہا ہے۔ اس جدل کا جو بھی نتیجہ نکلے مگر یہ طے ہے کہ اس صدی میں کچھ اور آگے چل کر ہمیں اس جدل سے جُڑی بہت ساری اصطلاحات کے معنی بدلنے اور ان پر نظرِ ثانی کرنے کی ضرورت ہو گی کیونکہ دنیا کا مروج نقشہ بدلنے والا ہے اور شاید مزاج بھی۔

خیر مَیں کسی اور طرف رواں ہو گیا۔ کہنا یہ تھا کہ ہمارا قومی بحران اس جدل کا فقط ایک شاخسانہ ہے۔ ہماری سیاست' ہماری تعلیم' ہماری معاشرت اور ہماری معیشت' کچھ بھی ہمارا اپنا منتخب کردہ نہیں۔ ہمیں تو اپنی بقا کی جنگ لڑنے کے لیے بھی اپنے بدیسی آقاؤں سے اجازت لینے کی ضرورت پڑتی ہے۔ ہم اپنے اندر دھنستے جا رہے ہیں اور اسی قعرِ مذلت سے نکلنے کے لیے ہمیشہ باہر کی طرف دیکھتے ہیں۔ رسی کے دوسرے سرے پر موجود راون کی طرف اور راون کو ہمیں غلام بنائے رکھنے سے زیادہ کسی اور شے میں کیا دلچسپی ہو سکتی ہے؟ اس کے لیے اسے مذہب' سیاست یا تعلیم' جس چیز کو بھی وسیلہ بنانا پڑے' وہ اسے بے دریغ اپنے کام میں لائے گا اور غور کیجیے تو کب سے یہی سب کچھ تو ہو رہا ہے اور ہو رہا تھا!

اس رو میں مجھے یہ کہنے میں باک نہیں کہ ہمارا موجودہ قومی بحران کہ جس کے حوالے سے ہم اپنے وجود کی شناخت کرنے کو' آج اس محفل میں یکجا ہوئے ہیں' اسی نوآبادیاتی نظام کی توسیع ہے۔ جس کا سلسلہ پچھلی کئی صدیوں سے جاری ہے اور کل اور آج کے راون شکلیں بدل بدل کر ہزار روپ میں سامنے آ رہے ہیں۔ مَیں نے پہلے بھی کہیں کہا تھا کہ راون کے ہزار روپ ہیں اور گوتم کا وہی ایک اکیلا دھارن۔ کیونکہ جبر اور استیصال اور جھوٹ سے جُڑی طاقتوں کو ہزار فریب آزمانے کی ضرورت ہوتی ہے مگر سچ کو اپنا روپ بدلنے کی ضرورت نہیں پڑا کرتی۔ سچ کی صرف ایک ہی صورت ہوا کرتی ہے اور وہ اپنی اسی ایک صورت کے ساتھ جھوٹ کی ہزار صورتوں کی نفی کرتا ہے۔ آج کے ادیب اگر سچے ہیں تو انھیں بھی کوئی نیا

روپ دھارن کرنے کی ضرورت نہیں۔ جبر' استیصال اور ظلم کی نفی کرنے کے لیے ان کا لکھتے رہنا اور سوچتے رہنا ہی کافی ہے۔ بے شک وہ اپنے اندر اترتی ہوئی داخلیت کے ذریعے ہی کیوں نہ ہو؟

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ادیب پر کوئی رائے یا نظریہ ٹھونسنا اپنی جگہ ایک لایعنی عمل ہے۔ اگر ادیب سچا ادیب ہے اور اس کی روح زندہ اور حواس کام کر رہے ہیں تو وہ راون کی سینا کا سپاہی ہو ہی نہیں سکتا۔ سچ کی طاقت سچ کا ساتھ دینے ہی سے بڑھتی ہے مگر اس سے پہلے یہ شناخت کرنا ضروری ہے کہ سچ ہے کیا؟ کیونکہ اس ڈس انفارمیشن کے دور میں ہر چہرہ مسخ' ہر آواز بے سُری اور ہر قدر بے قدری کا روپ دھار چکی ہے۔ اس لیے سچے ہوتے ہوئے بھی سچ کی شناخت کرنے کا اہل ہونا بہت ضروری ہے۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ اپنے بھول پن کے ہاتھوں ہم راون کی سینا کے سپاہی بن جائیں! اور اپنے ہاتھوں خود اپنے ہی قتل کے مجرم ٹھہریں۔

یہ اہلیت حاصل کرنا آسان نہیں۔ شاید اسی لئے آج کا ادیب اپنے موجود سے کٹا ہوا' کچھ لاتعلق اور الوف سا دکھائی دیتا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ادیب کو اپنے اردگرد وقوع پذیر ہونے والے واقعات سے غرض نہیں رہی مگر اس کی طرف سے ردِعمل کا اظہار اب کم کم ہونے لگا ہے۔ پچھلے دس بیس برس کے ادب پر نگاہ ڈالیے۔ کیا ہمیں کوئی ایسی آواز سنائی دیتی ہے جو اپنی حقانیت اور معروضیت کے باعث ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہو۔ اپنے موجود پر قانع رہنے یا اسے بدلنے کی کوشش نہ کرنے کی کیا وجہ ہو سکتی ہے؟ مایوسی یا خوف؟ کچھ بھی ہو۔ یہ رویہ اپنی جگہ پر ایک لمحۂ فکریہ ہے۔ ہمیں طے کرنا چاہئے کہ ہم کس کے ساتھ ہیں اور کس لیے ہیں! ادیب اگر اپنے معاشرے کا ترجمان ہوتا ہے تو ترجمان کا کام دھونی رما کر بیٹھنا نہیں' خلقت کو اپنے ہمراہ لے کر چلنا ہوتا ہے۔ انقلاب کتاب سے آتا ہے تو آج کے صاحبِ کتاب کو اپنی اس ذمہ داری کو نبھانا چاہیے۔

آج کی نشست ''موجودہ قومی بحران'' سے متعلق ہے۔ پاکستان میں اس طرح کے

بحران کا وارد ہونا کوئی نئی بات نہیں بلکہ ہم لوگ تو اس طرح کے بحرانوں میں زندگی بسر کرنے کے اس درجہ عادی ہو چکے ہیں کہ اس کے سوا کسی اور فضا کا تصور کر سکتے ہیں نہ ہی اس کے متحمل ہو سکتے ہیں۔ اسی لیے تو ہم بامِ جمہوریت تک جا جا کر پلٹ آتے ہیں اور پھر وہی پرانا لبادہ اوڑھ کر شانت ہو کر بیٹھ رہتے ہیں۔ ہم قفس میں رہنے کے اتنے عادی ہو گئے ہیں کہ ہمیں آزاد فضا میں جاتے ہوئے ڈر لگتا ہے۔ سوچیے اگر کبھی ہمارے ملک میں سچ مچ کی جمہوریت آ جائے یا حقیقی اسلامی نظام نافذ ہو، وسائل اور مواقع کی مساوی تقسیم ہو۔ سب کو ایک جیسی تعلیم اور ایک جیسی عزت ملنے لگے تو ہمارا کیا بنے گا؟ ایک اسرائیلی روایت کے مطابق، جب تالاب کے کنارے بیٹھے اندھے کو اچانک آنکھیں مل گئیں تو اس نے وفورِ مسرت میں اپنے قریبی دوستوں کو غرقِ آب کیا تھا۔ مجھے ڈر ہے کہ ہم بھی کچھ ایسا ہی کریں گے۔ بلکہ ماضی قریب میں دو ایک بار یہ تجربہ بھی کر چکے ہیں۔ شاید ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہمیں تربیت کے بغیر آزادی مل گئی تھی۔ اسی لیے تو ہم نے پہلی ضرب ہی اپنی آزادی پر لگائی ہے۔ موجودہ قومی بحران پچھلے قومی بحرانوں کی توسیع ہے جس سے اپنی اور دوسروں کی تربیت کیے بغیر نکلنا ممکن نہیں۔ آج کے ادیب کی سب سے بڑی ذمہ داری یہی ہے۔ اپنے اور اپنے موجود کی تربیت کرنا اور اپنے عہد کے راون کی شناخت کرنا تاکہ رسی کے متحرک سرے پر موجود ہاتھ کو ساکت کیا جا سکے، بدلا جا سکے۔

یہاں مَیں بھی تسلیم کرتا چلوں کہ "موجودہ قومی بحران" کی اصطلاح میری سمجھ میں نہیں آئی! یہ سیاسی بحران کی طرف اشارہ ہے یا ہمارے نفسیاتی اور روحانی بحران کی طرف۔ خیر! اس سے جو بھی غرض ہو مَیں یہ مانتا ہوں کہ آج ہم بحرانی صورتِ حال سے دوچار ہیں اور اس قومی بحران کی جہتیں بہت سی ہیں جو ہمارے روحانی اور فکری آزار کا سبب بن رہی ہیں۔ آج ہماری حیثیت صرف غلام کی ہے مگر اس سے بھی زیادہ شرمناک بات یہ ہے کہ خود ہمارے آقا بھی کلی طور پر آزاد اور خود مختار نہیں۔ ان کی محدود آزادی کسی اور آقا کی چشمِ کرم کی محتاج ہے اور وہ اسی دائرے میں گھومنے پھرنے اور کھیلنے کودنے کے پابند ہیں جو مرکز

سے رسی کی لمبائی تک گردش کرتے رہنے سے وجود میں آتا ہے۔ ہم اپنی غلامی میں خوش ہیں اور انہیں اپنی آزادی کی توسیع کے لیے کسی اور کے اشاروں پر چلنا پڑتا ہے۔ یوں غلامی در غلامی کا یہ سلسلہ پھیلتا ہی چلا جاتا ہے جو ہمارے اختلاف اور انکار کرنے کی طاقت کو ملیا میٹ کر کے رکھ دیتا ہے۔ اس طاقت کو جو کسی بھی لکھنے والے کی پہلی پہچان ہوتی ہے کیونکہ ادب مزاحمتی ہو یا غیر مزاحمتی' اس کا جوہر موجود کے جبر اور جھوٹ کا انکار کرتا ہے۔ ادب بنیادی طور پر احتجاج کا استعارہ ہے اور ادیب بنیادی طور پر مزاحمت کار۔ اسی لیے لکھنا اپنی اصل میں انکار کرنا ہے مگر یہ احتجاج تبھی کارگر ہو سکتا ہے۔ اگر لکھنے والے کو ان عوامل سے بخوبی آگاہی ہو جو اس کے روحانی اور نفسیاتی تشنج کا سبب بنتے ہیں۔ دشمن پر کاری ضرب لگانے کے لیے دشمن کی کمین گاہ کا معلوم ہونا ضروری ہوتا ہے۔ آج کے ادیب کو کھل کر سانس لینے اور حقیقی آزادی کی منزل تک پہنچنے کے لیے اپنے دشمن کی شناخت کرنا لازم ہے۔ اپنے تشخص کو برقرار رکھنے کے لیے ان استعماری طاقتوں کے بارے میں باخبر رہنا ضروری ہے جو ہمارے تشخص کو برباد کرنے پر مصر ہیں اور ہمیں ایک قسم کے بحران سے دوسری قسم کے بحران کی طرف دھکیلتی رہتی ہیں تاکہ ہم اپنے قدموں پر کھڑے نہ ہو پائیں اور ہر لحظہ گرنے اور ٹوٹ جانے کے خطرے سے دوچار رہیں۔

میں نے کہا تا! میں موجودہ قومی بحران کو موجودہ عالمی بحران کا شاخسانہ سمجھتا ہوں۔ اس لیے ادیب کو صرف اس قومی بحران سے نہیں' مجموعی عالمی بحران سے نکلنے کی سعی کرنا چاہیے اور یہ کام صرف ایک ملک یا خطے کے ادیبوں سے انجام پانا ممکن نہیں۔ عالمگیریت کے اس دور میں اگر سرحدیں' زبانیں اور تہذیبیں مٹ رہی ہیں تو عداوت اور تعصب کی یہ فصیلیں بھی ٹوٹنی چاہئیں۔ ہم نے فلسطین' کیوبا' چیچنیا' لائبیریا اور افریقہ میں عدم مساوات اور نسلی منافرت پر آنسو بہائے ہیں تو آج ہمارے خطے کی سنگین صورتِ حال اور ہماری شناخت کی بربادی پر دوسروں کو بھی دو آنسو بہانے ہی چاہئیں اور یہی نہیں' یہ دنیا بھر کے مظلوموں کے ایک ہو جانے کا وقت ہے۔ آقا اور غلام کی تفریق اس صدی میں نہیں مٹے گی

تو پھر کب مٹے گی۔ اب وقت آ گیا ہے کہ ہمیں ہمارے حصے کے رنج کے ساتھ ساتھ ہمارے حصے کی خوشی بھی ملے اور عطا کے طور پر نہیں بلکہ ہمارا حق اور ہماری میراث بن کر ہمارے بعد آنے والی نسلوں کو بھی منتقل ہو۔

اس ساری ہرزہ سرائی سے میرا مقصد یہ ہے کہ آج دنیا بھر کے ادیبوں پر یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ باطل کا انکار کریں' استیصالی قوتوں کو کمزور بنائیں۔ جبر' تشدد اور آمریت کے وجود کو مٹانے کے لیے آگے بڑھیں اور پانچ ہزار برس سے نت نئے روپ بدل کر حکومت کرنے والے راون کو نذر آتش کر کے انسان کو روحانی اور ذہنی غلامی سے نجات دلائیں۔

رہی موجودہ قومی بحران کی دانش مندانہ توجیہ اور اس میں ادیب کا کردار متعین کرنے کی بات۔ تو مَیں اپنے آپ کو اس کا اہل نہیں سمجھتا کہ مَیں اپنی گنہ میں ایک داخلیت پسند ادیب ہوں۔ مَیں ایمان کی اس سطح پر ہوں کہ بُرائی کو دل سے بُرا جانتا ہوں مگر اس کے خلاف آواز اٹھانے کی ہمت نہیں رکھتا۔ ممکن ہے' اس کانفرنس کے مقالے سن کر میری کایا کلپ ہو جائے اور مَیں بھی ان ادیبوں میں شامل ہو جاؤں جنہیں کلمۂ حق کہنے سے کبھی ڈر نہیں لگتا۔ کاش ایسا ہو اگرچہ میں جانتا ہوں کہ اب مَیں اپنی خامیوں میں اس قدر پختہ ہو گیا ہوں کہ میرے حق میں اس طرح کی کسی کرامت کا وقوع پذیر ہونا بھی اب محض ایک خواب بن کر رہ گیا ہے جسے حقیقت بنتے دیکھنا شاید میری قسمت میں نہیں۔

(ادبی تنظیم ''الاؤ'' کے زیرِ اہتمام منعقدہ کانفرنس میں پڑھا گیا)

قومی ادب کی اساس

"قومی ادب" کی ترکیب میرے نزدیک بہ اعتبارِ معانی بڑی وسعت کی حامل ہے اور کئی پرتیں رکھتی ہے۔ اس لیے میرے ذہن میں اس کا مفہوم کچھ زیادہ واضح نہیں۔ سادہ لفظوں میں وہ ادب جو ایک خاص علاقے یا خطے میں تخلیق کیا جا رہا ہو اور کسی قوم کے ظاہر اور باطنی رویوں کا عکاس ہو، قومی ادب کہلانے کا مستحق ہے مگر مسئلہ یہ ہے کہ بعض صورتوں میں اس مفہوم کو اور بھی محدود تر کرنے کی ضرورت آن پڑتی ہے مثلاً عرب ایک قوم ہیں مگر مختلف ملکوں میں تقسیم ہونے اور فکری رویوں میں اختلاف یا بُعد کے باعث ان کے ادبی رویے ایک دوسرے سے الگ ہیں بلکہ امرِ واقعی یہ ہے کہ فلسطینی، لبنانی اور مصری ادب کے سوا، وہاں کسی خطے سے کوئی ادبی شاہکار یا قومی شناخت کی دعوے دار توانا آواز ابھرتی دکھائی نہیں دی۔ خود ہمارے خطے یعنی ہندوستان اور پاکستان کے ادبی دھارے ایک مدت تک آپس میں آمیخت رہے ہیں۔ شاید 6 ستمبر 1965ء کے روز ہمیں پہلی بار یہ بشارت ہوئی کہ ہم صرف مسلمان ہی نہیں ایک الگ قوم بھی ہیں اور ہمارے وہ فکری رویے، جن کا اکھوا پاکستان کے معرضِ وجود میں آنے کے بعد پھوٹا، تناور درخت بن کر پھل دینے لگے۔

کہا جا سکتا ہے کہ قومی ادب کو قومی رویوں کا ترجمان ہونا چاہیے مگر کیا کسی خاص علاقے یا ملک میں تخلیق ہونے والا ادب کسی اور قوم کے فکری رویوں کی ترجمانی بھی کر سکتا ہے؟ میرے خیال میں "نہیں" اس لیے پاکستان میں جو کچھ بھی لکھا جا رہا ہے وہ قومی ادب کے زُمرے میں آتا ہے خواہ اس کے ادبی دھارے ایک دوسرے سے متصادم ہی کیوں نہ

ہوں اور یہ کسی بھی پاکستانی زبان میں تخلیق کیا جا رہا ہو۔

آپ جانتے ہیں کہ زبان کا اختلاف یا اشتراک کبھی ''قومی ادب'' کے وجود میں آنے کا باعث نہیں بنتا مثلاً پنجاب اور مشرقی پنجاب میں تخلیق کیے جانے والے ''پنجابی ادب'' کے دھارے ایک دوسرے سے یکساں الگ ہیں۔ ہندوستانی اردو ادب اور پاکستانی اردو ادب کو لسانی اشتراک کے باوجود ایک دوسرے سے الگ ممیز کیا جا سکتا ہے۔ عام انسانی رویوں اور اخلاقی تصورات کی سطح پر نہ سہی' نتائج اور ثمرات کی سطح پر یہ اختلاف بہت واضح ہوگا۔ غزل میں نہ سہی' افسانے میں' ناول میں اور دیگر نثری اصناف میں اس بُعد کو باآسانی شناخت کیا جا سکتا ہے کیونکہ لکھنے والے کا علاقائی' نفسیاتی اور وجودی حوالہ اس کی تحریر سے کبھی نفی نہیں کیا جا سکتا۔ ہم ایک گلوبل ویلیج میں رہنے کے باوجود اپنی مٹی' اپنی وراثت' اپنی ذات اور اپنے ''ذہن'' سے الگ نہیں ہو سکتے۔ اس لیے ہر قوم کا ادب' دوسری قوم کے ادب سے الگ شناخت رکھتا ہے اور کسی قوم کو سمجھنے کے لیے اس کے ادب کو اس کے تمام تر فکری اثمار کے ساتھ سمجھنا ضروری ہے۔

مَیں جانتا ہوں کہ ہر لکھنے والے کی ایک اپنی دنیا بھی ہوتی ہے۔ میرے تخلیقی رویئے' میری فکری جہات اور ذہنی رجحانات' میری تحریر کا حصہ تو بنیں گے ہی۔ آپ جیسے دوسرے لکھنے والوں کے ضمن میں بھی کچھ ایسا ہی ہوگا۔ یعنی ہم سب اپنی اپنی ایک الگ دنیا بھی رکھتے ہیں اور اس کی ترجمانی بھی کر رہے ہیں مگر ہماری یہ اپنی دنیا کہیں نہ کہیں ہمارے اردگرد کی دنیا سے بھی جڑی ہوئی ہے مَیں جو کچھ لکھ رہا ہوں' سوچ رہا ہوں اور کہہ رہا ہوں۔ اسی دنیا میں جنم لے کر اور اسی دنیا کو برت کر کہا جا سکتا ہے۔ میری اندر کی دنیا' آپ کی دنیا سے الگ ہے مگر میری باہر کی دنیا اور آپ کی باہر کی دنیا ایک ہے۔ اس لیے ہم ایک دوسرے سے بہت مختلف ہو کر بھی کچھ زیادہ مختلف نہیں ہو سکتے۔ ہاں! ہم دوسری اقوام سے مختلف ہیں کیونکہ ان کے اندر اور باہر کی دنیا' ہمارے اندر اور باہر کی دنیا سے مختلف ہے۔ ان کی

روایات، رسومات، مسائل اور آسائشیں ہماری دنیا سے الگ ہیں۔ ان کے قومی ادب کو بھی ہمارے قومی ادب سے الگ ہونا چاہیے اور وہ ہم سے الگ ہیں بھی۔

دراصل اس گفتگو سے مَیں یہ سمجھنے کی کوشش کر رہا ہوں کہ قومی ادب کی بنیاد کس چیز پر ہے۔ زبان پر؟ یقیناً نہیں۔ ایک خاص سرزمین پر رہنے بسنے پر؟ شاید ہاں! میں نے کسی خاص خطے میں جنم لینے کی بات جان بوجھ کر نہیں کی۔ اس لیے کہ ہمارے قومی دھارے میں شامل ادیبوں کی ایک بڑی تعداد ہجرت کر کے یہاں آ بسی ہے اور وہ کُلّی طور پر ہمارے قومی ادب کے دھارے میں شامل ہے۔ اگرچہ نام گنوانے کی ضرورت نہیں مگر کیا ہم انتظار حسین، عزیز احمد، الطاف فاطمہ، محمد سلیم الرحمٰن، سلیم احمد وغیرہم کے بغیر اپنے اردو ادب کو مکمل قرار دے سکتے ہیں اور کیا اردو ادب ہمارے مجموعی قومی ادب کا وقیع تر حصّہ نہیں؟ دوسری طرف یہاں سے ہجرت کر کے دیارِ غیر میں جا بسنے والے ادیب کیا ہمارے قومی ادب کے دھارے سے الگ ہیں۔ یقیناً نہیں! تو کیا اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ قومی ادب، دراصل ایک خاص سرزمین سے وابستہ اور مجموعی وراثت سے متعلق لوگوں کے باطن کی آواز ہے جو ہر زمانے میں اپنے وجود کا احساس دلاتی ہے۔ اس لیے چھ ستمبر سے پہلے اور بعد کا ادب، خواہ وہ پاکستان کی کسی بھی زبان میں لکھا گیا ہو۔ ہمارے قومی ادب کا وقیع اثاثہ ہے اور ہمیں ہماری روح اور فکری ابعاد کو جاننے کے لیے اس پر انحصار کرنا لازمی ہے۔

مَیں نے پہلے کہا تھا کہ ہم چھ ستمبر 1965ء کے تجربے سے گزر کر ایک قوم بنے ہیں اور یہ بات مَیں نے اس کے باوجود کی تھی کہ پاکستان کی بنیاد دو قومی نظریے پر تھی۔ اس لیے کہ میرے خیال میں ہم ایک الگ قوم تو پاکستان بننے سے پہلے بھی تھے مگر اپنے تشخص اور اپنے وجود کے تحفظ کا کام ہم نے چھ ستمبر 1965ء کے بعد شروع کیا۔ جب مٹ جانے کا ڈر معمولی جراثیم کو ایمیون (Immune) کر کے دیر تک زندہ رہنے کی مہلت دیتا ہے تو ہمیں اپنی بقا کے لیے اپنی موجودگی، اپنی طاقت کا احساس تو ہونا ہی تھا۔ ہمارے ادیبوں نے

بھی تمام تر قوت کے ساتھ اس جہدِ حیات میں کردار ادا کیا اور ہر روح کو زندہ اور متحرک کر دیا۔ اس سے ہمیں یہ یقین ہوا کہ ہم ایک الگ قوم کی حیثیت سے زندہ رہنے اور غاصب قوتوں کو پوری طاقت اور یکجائی کے ساتھ روک دینے پر قادر ہیں۔

مَیں نہیں کہتا کہ چھ ستمبر کے پس منظر میں ہم نے بڑا ادب تخلیق کیا کیوں کہ ادب کا حادثاتی طور پر تخلیق کیا جانا ممکن نہیں ہوتا مگر یہ ہے کہ اس دور کے سبھی ادیبوں مثلاً صوفی تبسم' احمد ندیم قاسمی' الطاف فاطمہ' منیر نیازی' ناصر کاظمی' جمیل الدین عالی' غلام الثقلین نقوی اور بہت سے دوسرے لکھنے والوں نے اس موقع پر اپنے پاکستانی ہونے کا بھرپور ثبوت دیا۔ قومی ادب کا دھارا تو اس سے پہلے بھی رواں دواں تھا اور اب تک بڑی تمکنت سے رواں دواں ہے۔ مگر اس مرحلے پر اس میں ایک خاص طرح کی خود شناسی اور خودداری کی لہر کا اضافہ ہوا جو شاید ایک الگ ہی کیفیت اور جہانِ معنی کے دوام کی ضامن بنتی اگر چند برس بعد ہم سقوطِ مشرقی پاکستان کے سانحے سے دوچار نہ ہوتے۔

اس موقع پر مَیں یہ اعتراف بھی کرتا چلوں کہ آج سے پہلے میں نے کبھی اپنے پاکستانی ادیب ہونے کے حوالے سے سوچنے کی زحمت کی ہی نہیں۔ دراصل اس کی کچھ خاص ضرورت بھی نہیں تھی۔ پاکستان میں پیدا ہونے اور انہی گلی کوچوں میں ساری عمر بتا دینے کے بعد مجھے اپنے پاکستانی ہونے پر شک کیوں ہوتا! اسی طرح مَیں اپنے ادیب وشاعر ہونے پر بھی پختہ یقین رکھتا ہوں اور میری طرح آپ سب بھی اس تیقّن کے داعی ہوں گے۔ سو ظاہر ہے مَیں اور آپ جو کچھ بھی لکھتے ہیں' وہ پاکستانی ادب ہے اور پاکستانی ادیب جو کچھ لکھ رہا ہے وہی ہمارا قومی ادب ہے۔ افسانہ' ناول' شاعری اور جو کچھ ادب کے زمرے میں آتا ہے۔ اس کے قومی ادب ہونے پر شبہ کرنے کا کوئی جواز نہیں۔ اگر ہم اپنی آب و ہوا' اپنی مٹی اور اپنی آگ پر شک نہیں کرتے تو ان عناصر کے تال میل سے ظہور کرنے والے لفظوں کو اپنی تقدیر کا ثمر جاننے سے کیسے گریز کر سکتے ہیں؟ اگر ہم ایک قوم ہیں تو ہمارا خلق

کردہ ادب قومی ادب ہی کہلائے گا خواہ وہ نظریاتی ہم آہنگی کا مظہر ہو یا فکری تصادم کی تصویر۔

کبھی پاکستان کے معرضِ وجود میں آنے کے بعد کے ہندوستانی اردو ادب اور پاکستانی اردو ادب کا تقابلی مطالعہ کر کے دیکھیے۔ دونوں ملکوں کی لسانی ساخت میں در آنے والی تبدیلی کو نظر انداز کر بھی دیا جائے تو نظری، فکری اور وجودی اختلاف کی بہت سی پرتیں کسی کوشش کے بغیر کُھل کر سامنے آتیں اور پہچانی جا سکتی ہیں۔ دور کیوں جائیں اپنے انتظار حسین کو لیجیے۔ اپنے تمام تر ناسٹلجیا کے باوجود ان کے ناول 'بستی، تذکرہ اور آگے سمندر ہے (میں نے ناول کا انتخاب اس لیے کیا ہے کہ ان میں مصنف کا فکری رویہ کھل کر سامنے آتا ہے) کیا پاکستان کے سوا کسی اور خطے کی کتھا بیان کرتے ہیں؟ کیا یہ سب کچھ جو اِن تینوں ناولوں کے باطن کا ثمر ہے۔ اس ملک' اس قوم کے سوا کہیں اور برپا ہو رہا ہے! یہی کیفیت عبداللہ حسین کے ''نادار لوگ'' انور سجاد کے ''خوشیوں کا باغ'' اور انیس ناگی کے ''دیوار کے پیچھے'' کی ہے۔ یہ تمام ناول اسلوبیاتی لحاظ سے ایک دوسرے سے یکسر الگ ہیں اور ان میں موضوعاتی اشتراک بھی بمنزلہ صفر ہے۔ پھر بھی یہ ہماری ہی کتھا بیان کرتے ہیں اور ہمارے ہی قومی ادب کا قیمتی اثاثہ ہیں۔

کم و بیش یہی کیفیت اردو افسانے کی بھی ہے۔ سعادت حسن منٹو اور غلام عباس سے مرزا حامد بیگ اور امجد طفیل تک طرزِ احساس اور فکری اشتراک کی ایک زیریں لہر نے افسانے کی مجموعی روایت کو ہمارے قومی ادب سے بہر طور وابستہ رکھا ہے۔ شاید ''قومی ادب'' کی تخلیق کے دعوے دار اس طرزِ احساس اور فکری اشتراک کو وجود میں لانے کے اس قدر ذمہ دار نہیں' جس قدر کہ اس کی ذمہ داری ان افسانہ نگاروں پر ڈالی جا سکتی ہے جو نرا اُرا ادب تخلیق کرنے کی راہ پر چلے اور قومی ادب کے اثاثے کا وقیع تر حصہ بنے۔

مَیں نے پہلے بھی کہیں لکھا ہے کہ ناصر کاظمی کو پہلا پاکستانی غزل گو ہونے کا شرف

حاصل ہے اس لیے کہ ''برگِ نے'' کی شاعری ہجرت کے دکھ ملال اور اداسی کی ایک توانا لہر سے مملو ہونے کے باوصف' ایک ایسی سرزمین کے گلی کوچوں کی جھلک دیتی ہے جو ہمارے اردگرد اور ہمارے اندر پھیلی ہوئی ہے۔ اس لیے ناصر کاظمی ہمارے قومی ادب کے دھارے کی ایک توانا لہر ہے اور اس کے باوجود ہے کہ اس نے کبھی بھی ''قومی شاعر'' ہونے کا دعویٰ نہیں کیا۔ میری سمجھ میں نہیں آتا کہ کسی خاص سرزمین پر سانس لیتے ہوئے کوئی لکھنے والا غیر قومی شاعر یا غیر قومی ادیب کیسے ہوسکتا ہے۔ اولاد میں لاکھ اختلافات ہونے پر بھی ان کا اپنی ماں سے رشتہ کیسے منقطع ہوسکتا ہے؟ پاکستانی ادیب' پاکستانی اور قومی ادب تخلیق نہیں کرے گا تو اور کیا کرے گا؟

قومی شاعر اور قومی ادیب کا ذکر آیا ہے تو دو جملے اس ضمن میں بھی کہنے کی اجازت دیجیے۔ فرانسیسی صدر ڈیگال نے سارتر کو فرانس کہا تھا کہ کیونکہ اختلاف کے لاکھ پہلو نکلنے کے باوجود بھی سارتر نے فرانس ہی کے فکری ابعاد کی ترجمانی اور توسیع کی ہے۔ ہمارے لکھنے والے بھی یہی کام سرانجام دے رہے ہیں۔ اس لیے ان کے قومی شاعر یا ادیب ہونے میں کم از کم مجھے کوئی شبہ نہیں۔ رہے اقبالؔ تو انہیں آپ قومی ادب کے مجموعی دھارے کا سرخیل سمجھیے۔ ''قومی شاعر'' کہلانے کے حقدار وہ اکیلے سہی مگر ''قومی ادب'' کی پہچان کا حوالہ تو ہمارے سبھی لکھنے والے ہیں۔ ہمیں ان کی مساعی کا اعتراف کرنا ہی چاہیے۔

اب تک کی گفتگو سے شاید یہ تاثر پیدا ہو رہا ہو کہ مَیں نے ''قومی ادب'' کے مسئلے کو بہت عامیانہ بنا دیا ہے اور ملک و قوم کی عظمت اور ترقی کے ترانے گانے والوں اور قومی امنگوں کے ادب کی ترجمانی کرنے والوں کا اختصاص کم کرکے انہیں عام ادب کے برابر لا کھڑا کیا ہے۔ مثلاً میرے اصول کے مطابق مولانا ظفر علی خاں اور ناصر کاظمی دونوں قومی شاعر ہیں تو مَیں نہایت ادب سے گزارش کروں گا کہ کسی خاص نظریے' تحریک یا نقطۂ نظر سے تخلیق کیے جانے والے ادب کی حیثیت بڑی حد تک ہنگامی ہوتی ہے۔ تحریک

خلافت' تحریکِ آزادی اور ترقی پسند تحریک وغیرہ کے زیرِ اثر تخلیق کیے جانے والے ایک بڑے حصے کی حیثیت آج صرف تاریخی ہے۔ ہنگامی مسئلے ہنگامی علاج ڈھونڈنے کی سعی کر رہے ہیں جو ہماری بصیرت اور ہماری روح کو لاحق ہیں۔

ماننا پڑے گا کہ کوئی ادیب' کوئی شاعر اپنے موجود سے کٹ کر زندہ نہیں رہ سکتا۔ دنیا نے تجربات وحوادث کی شکل میں اسے کچھ دیا ہو کہ نہ دیا ہو مگر وہ اپنی دنیا کی ترجمانی کیے بغیر رہ ہی نہیں سکتا۔ اگر زمینی مخلوق' زمینی حوالوں پر انحصار نہیں کرے گی تو اس کی بات کسی کی سمجھ میں کیوں کر آئے گی؟ آسمان کی حقیقت ہم پر کھلے نہ کھلے' زمینی حقائق تو بہر طور ہم پر کھلنے کے لیے ہی ہیں۔ احوال کہنے کے لیے ماحول کا ہونا لازمی ہے۔ ہم جہاں کے ہیں وہاں کے سوا ہم کہیں اور کے ہو بھی نہیں سکتے۔ ہمیں اپنی مٹی کے کہیں ہونے کی خبر ہو یا نہ ہو' مٹی کو ہمارے ہونے کی خبر یقیناً ہوتی ہے۔ یہ مٹی کی تاثیر ہی ہے کہ گرم علاقوں کے رہنے والوں کو گرمی اور سرد علاقوں کے رہنے والوں کو سردی کم محسوس ہوتی ہے اور ان کا ادب اس احساس سے مبرا ہو ہی نہیں سکتا۔

مَیں تسلیم کرتا ہوں کہ ''قومی ادب'' قومی امنگوں کا ترجمان ہوتا ہے مگر مَیں یہ کہنے کی بھی اجازت چاہتا ہوں کہ اسے قومی دکھ' قومی سیاست اور قومی احساسِ تنہائی کا ترجمان بننے سے بھی عار نہیں ہونا چاہیے۔ کیا آپ نے کسی پھول کو کبھی جڑ' تنے' ڈنٹھل' شاخوں اور پتوں کے بغیر بھی کھلا دیکھا ہے۔ پھول آنے سے پہلے پودے کا اپنے شباب پر پہنچنا لازمی ہے۔ ہمیں بھی اپنے ''قومی ادب'' کے دھارے کو بے مثل بنانے کے لیے اپنی روایات' اپنی رسومات اور اپنی جڑوں کو توانا کرنا ہی ہوگا اور یہ کام کسی ایک ادیب کے بس کا نہیں۔ ہم سب اس کام میں برابر کے حصے دار ہیں۔ ہماری قومی شناخت لکھنے سے ہے۔ باہر کی دنیا تک ہماری بات اسی ایک وسیلے سے پہنچتی ہے۔ لکھنا سانس لینے کی طرح ہے۔ لکھتے رہیے۔ ہمارے قومی ادب کے نقوش خود بخود پختہ ہوتے چلے جائیں گے۔

اس موقع پر ایک اور بات کی وضاحت کرنا لازمی ہے اور وہ یہ کہ کسی خاص حوالے سے لکھا جانے والا ادب ''قومی ادب'' کی ایک پرت یا شاخ تو ہو سکتا ہے۔ بذاتِ خود قومی ادب نہیں۔ مثلاً اصلاحی ادب' اسلامی ادب' ترقی پسند ادب' رومانوی ادب اور تجریدی اور علامتی ادب' قومی ادب میں شامل ہونے والی ندیاں تو قرار دی جا سکتی ہیں' اپنے گنہ میں ''قومی ادب'' کہلانے کی مستحق نہیں۔ ''قومی ادب'' کی اصطلاح ان سب کو بہ آسانی خود میں سمو لینے کی طاقت رکھتی ہے۔

مَیں نے اردو ادب کو پیشِ نظر رکھ کر اب تک جو کچھ عرض کیا ہے۔ اس کا اطلاق دوسری پاکستانی قومی زبانوں کے ادب پر بھی کیا جا سکتا ہے۔ پنجابی اور سرائیکی زبانوں کے ادب پر یہ ناچیز لب کشائی کا اس لیے حق رکھتا ہے کہ ان دونوں زبانوں کو اس نے اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ سندھی کی معمولی شدھ بدھ رکھنے اور بلوچی' براہوی اور پشتو وغیرہ سے راعلمی کی بنیاد پر ان زبانوں کے ادب پر رائے ظاہر کیے بغیر بھی یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ ان زبانوں کا ادب پہلے کہی گئی باتوں کے تناظر میں صریحاً ''قومی ادب'' کے زمرے میں آتا ہے۔ اگر قومی ادب سے مراد قومی احساسات کو اجاگر کرنے والا ادب ہے تو یہ فریضہ ہر زبان اور ہر خطے کا معیاری ادب براہِ راست نہ سہی اوٹ میں رہ کر بھی بخوبی انجام دیتا ہے۔ روح لاکھ سماوی ہو مگر وہ مٹی کے قرض سے گراں بار ہی رہتی ہے۔ ''قومی ادب'' اسی قرض کو ادا کرنے کی ایک صورت ہے۔

آیئے! قیامِ پاکستان کے بعد کی پنجابی شاعری پر سرسری نظر دوڑائیں۔ شریف کنجاہی' احمد راہی' احمد ظفر' لئیق بابری' منیر نیازی' عبدالمجید بھٹی' نجم حسین سید' افضل احسن رندھاوا' زمرد ملک' مشتاق صوفی' بشیر منذر وغیرہم (میں نے یہ نام کسی خاص ترتیب سے نہیں لیے) کی شاعری کی دنیا کیا ہے؟ یہ مٹی' یہ عمارتیں' یہ جنگل' یہ آبادیاں خواہ علامتی چولا پہن کر ظہور کریں خواہ اپنی اصل صورت میں ظاہر ہوں۔ اسی مٹی اسی پاکستان کا حصہ ہیں۔

یہ چہرے بہ آسانی پہچان لیے جائیں یا ایک موہوم دھند لکے میں کھو کر بے شناخت رہیں' کہیں نہ کہیں خود ہماری شباہتوں کا پرتو ہیں۔ ''سفر دی رات'' کی جان لیوارات ہو یا ''دُنیا پھرے غم زی'' کا سورج کی روشنی میں چمچاتے دن کا تھال۔ اسی مٹی' اسی زمین کے استعارے ہیں۔ یہ خوف اور یہ آسائش اسی مٹی کے طفیل ہے۔ یہی ہماری پہچان ہے۔ یہی منزل۔ اس لیے ہمارے ''قومی ادب'' کا اس سے الگ رہ کر وجود میں آنا کیوں کر ممکن ہو سکتا تھا۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ پنجابی شاعری کا زمین اور زماں سے رشتہ' اردو ادب کے مقابلے میں نسبتاً توانا ہے۔ اس لیے اسے قومی ادب کے دھارے کا ایک وسیع حصہ جاننا چاہیے۔

سرائیکی شاعری ہو یا ہندکو شاعری۔ بنیادی طور پر لینڈ اسکیپ سے جڑی شاعری ہے۔ خواجہ غلام فرید اور میاں محمد بخشؒ سے آغاز ہونے والی یہ روایت آج کے شاعروں کے فکری اثاثوں کا بھی وقیع حصہ ہے۔ اشولال فقیر' عاشق بزدار' رفعت عباس' عابد عمیق' حمید الفت ملغانی اور ان سے پہلے جانباز جتوئی اور شاکر شجاع آبادی اپنی مٹی' اپنی وراثت ہی کے گن گاتے اور اس کی سانبھ سنبھال کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ دوسری طرف باقی صدیقی' ماجد صدیقی' تابش کمال اور ان کے ہم عصر بھی مٹی کے اس قرض کو ادا کرنے میں کسی سے پیچھے نہیں۔ سرائیکی شاعری میں ''روہی'' اور ہندکو شاعری میں بے آب و گیاہ چٹانیں اگر ظہور کرتی ہیں تو قومی ادب کے دھارے کو اور تند و تیز اور زندہ تر بناتی ہیں۔ اس کی روح کا بوجھ نہیں بنتیں۔

جدید سندھی ادب کو جمال ابڑو' شیخ ایاز' طالب المولیٰ' شمشیر الحیدری' امر جلیل' ایاز قادری' تنویر عباسی' غلام ربانی آگرو' غلام نبی مغل وغیرہ کے بغیر دیکھنا ممکن ہی نہیں۔ ان لوگوں نے صرف سندھی روایت کو آگے نہیں بڑھایا۔ نئی روایت اور لہجے کی بنیاد بھی رکھی ہے اور اس سلیقے سے کہ ان کی تحریروں میں سندھی روح اور کلچر صرف گندھا ہوا ہی نہیں' پھیلتا اور نمو پاتا بھی دکھائی دیتا ہے۔ ظاہر ہے یہ بھی قومی ادب کا حصہ ہے اور ہمارے قومی ادب کی

ماہیت کو جاننے کے لیے یہ سب کچھ جاننا بھی ہم پر لازم ہے۔

اردو پنجابی' سرائیکی' ہندکو اور سندھی کے حوالے سے یہ چند نام میں نے صرف حافظے کی مدد سے لکھے ہیں۔ چاہوں تو کچھ نام پشتو اور براہوی میں لکھنے والوں کے بھی لکھ دوں مگر اس مشکل میں پڑے بغیر میں اپنے اصل مقصد کی طرف پلٹتا ہوں۔ یعنی اپنا وہی راگ پھر الاپنا چاہتا ہوں کہ زبانیں' وقت اور معروضی صورتِ حال ادب کے ذائقے پر تو اثر انداز ہو سکتی ہے اس کو اپنی مٹی سے اکھاڑ کر اس کے کُل کو بدلنے پر قادر نہیں۔

اس لیے مجھ کج فہم کے نزدیک تمام تر پاکستانی ادب ہی قومی ادب ہے۔ کہیں لطافت' جمال اور دل فریب خنکی پیدا کرتا ہوا اور کہیں اضطراب' تناؤ اور بے زاری بلکہ قنوطیت اور یبوست کی حدوں کو چھوتا ہوا مگر ان سب رنگوں کو گوندھیں تو شاید ایک اور ہی رنگ' کوئی اور ہی صورت دکھائی دے۔ یہی ''قومی ادب'' ہے جس کے تخلیق کرنے کا دعوے دار میں بھی ہوں اور آپ بھی' رہی قومی امنگوں کی ترجمانی کی بات تو قوم افراد کے مجموعے ہی کا نام ہے۔ آپ اپنی کتھا کہیے' اپنی قوم کی کتھا خود بخود کہی جاتی رہے گی۔

(اکادمی ادبیات پاکستان' لاہور کی دعوت پر دیا گیا ایک خطبہ)

منٹو کا تخلیقی وفور

معلوم نہیں اسے حسنِ اتفاق کہا جائے یا شامتِ اعمال کہ 1967ء تک نسیم حجازی' صادق حسین سردھنوی' رئیس جعفری اور امیر القاسقین ایم اسلم کے تخلیقی رمتوں کی خاک چھاننے کے بعد مجھے جس ادیب کو پڑھنے کی سہولت میسر آئی۔ وہ زندگی اور افسانوی ہنر میں ایک اور ہی اسلوب کے خالق سعادت حسن منٹو تھے۔ اس وقت میرے ہاتھ لگنے والی کتاب 'لذّتِ سنگ'' تھی اور اس کے ذریعے مَیں نے منٹو کے افسانوں اور مضامین سے جو اثر قبول کیا تھا' وہ پینتالیس برس گزرنے کے باوجود اب تک زائل نہیں ہوا اور میری زندگی اور طرزِ فکر کو بدلنے میں اس کتاب کا کردار بنیادی حیثیت کا حامل ہے۔

مَیں اس کتاب سے ساہیوال میں متعارف ہوا تھا اور کسی دوست یا استاد کے مشورے کے بغیر۔ یہ تعارف سراسر اتفاقی تھا مگر مجھے ادب اور خصوصاً فکشن کا ان تھک قاری بنانے میں اس کتاب کی حیثیت بنیادی ہے۔ اس سے پہلے مَیں نے نصابی سطح پر پریم چند' سید سجاد حیدر یلدرم اور غلام عباس کی ایک ایک افسانوی تحریر ضرور پڑھی تھی مگر انہوں نے میری زندگی کا رخ بدلنے میں کوئی خاص کردار ادا نہیں کیا تھا اور منٹو نے ایک ادبی دھماکے کی طرح مجھے ملیامیٹ کر کے رکھ دیا۔

ایک برس سے بھی کم مدت کے دوران میں مَیں نے اس وقت تک دستیاب' منٹو کی ساری کتابیں جمع کیں اور پڑھ ڈالیں اور انہیں سے مجھے اردو کے دوسرے افسانہ نگاروں کی طرف مراجعت کا راستہ ملا مگر یہ تفصیل اس وقت میرے موضوع سے متعلق نہیں' سو مَیں اسے کسی اور وقت کے لیے اٹھا رکھنا لازم سمجھ کر واپس اپنے موضوع کی طرف رجوع کرتا ہوں۔

منٹو مجھے پینتالیس برس پہلے بھی خوش آیا تھا اور آج بھی مَیں اسے ناپسند نہیں کرتا۔ اس استقامت اور مستقل مزاج پسندیدگی کا تعلق میرے ادبی سفر اور ذوقِ مطالعہ کے جمود سے نہیں، منٹو کے فن کی متنوع کیفیات اور سرّی پہلوؤں سے ہے۔ اس کا سبب ان کے فن کی وہ قوتِ حیات ہے جو پچاس برس سے زیادہ کا عرصہ گزرنے پر بھی کمزور نہیں پڑی اور ان کے فن کو ابدیت اور ہمیشگی کے درجے تک لے آئی ہے۔

مَیں تسلیم کرتا ہوں کہ منٹو کے افسانوں میں معیار کے لحاظ سے یکسانیت نہیں اور ان کی تخلیقی وراثت کی درجہ بندی میں کچھ کلامِ میر کی سی اونچ نیچ ہے، جس کی جڑیں منٹو کی زندگی اور طرزِ حیات میں پیوست ہیں۔ پھر بھی بحیثیت مجموعی ان کی اہمیت اور عظمت شک وشبہ سے بالاتر ہے اور اس کا سبب صرف اور صرف منٹو کا تخلیقی وفور ہے۔

''آتش پارے'' سے ''برقعے'' تک منٹو کا تخلیقی زمانہ بیس برسوں پر محیط ہے۔ اس زمانے کو ان کے تراجم تک پیچھے کھینچ لے جائیں۔ تب بھی اس کا دورانیہ پچیس برس سے زیادہ نہیں اور اس دوران میں انہوں نے اپنی چونتیس کتابوں کو زیورِ طبع سے آراستہ دیکھا جن میں نصف سے زیادہ ان کے افسانوی مجموعے تھے۔ زندگی اور اظہار کے تال میل کی اس قدر توانا مثال اگر کوئی اور ہے تو وہ صرف میرا جی کی ہے تاہم فکر اور طرزِ حیات کے اعتبار سے دونوں میں کچھ زیادہ ہم آہنگی نہیں اور شاید ہو بھی نہیں سکتی تھی۔

منٹو ان لوگوں میں سے ایک تھے، جن کے وجود میں ان کے قد کے برابر آگ بھری ہوئی ہوتی ہے۔ یہ آگ انہیں کسی کل چین آنے دیتی ہے نہ ہی انہیں زندگی کی یکسانیت سے ہم آمیخت ہونے کی اجازت دیتی ہے۔ سو سعادت حسن منٹو بھی اپنے عصر اور اپنے موجود کے لیے ایک اجنبی تھا۔ ایک تخلیقی عفریت جو موجود و میسر کی ندرت اور یکسانیت کو پوری حقانیت کے ساتھ سمیٹنے پر مامور تھا اور جس سے کسی کردار کے ظاہر و باطن کا مخفی رہنا ممکن نہ تھا۔

یہی وجہ ہے کہ منٹو کا کوئی افسانہ ان کی اپنی ذات کی شمولیت کے بغیر پروان نہیں چڑھتا۔ کہیں یہ شمولیت صریحاً ظاہری اور کہیں افسانے کے دروبست میں در پردہ گندھی ہوئی

ہوتی ہے مگر منٹو کے افسانے منٹو کی موجودگی کے بغیر مکمل نہیں ہوتے کیونکہ منٹو کی موجودگی کے بغیر عالمِ اضداد کی جہتوں کا اس طرح سمٹنا ممکن نہیں اور منٹو کا ہنر زیست کے متصادم رویوں کو یک جان کر کے انسانی فکر کے کنہ تک پہنچنے کا ہے۔

زندگی اور زندگی کو بھوگنے والے لوگ اس قدر متنوع ہیں کہ اس دنیا میں بسنے والے ہر شخص پر کم از کم ایک افسانہ ضرور لکھا جا سکتا ہے کیوں کہ ہر فرد اپنی ذات میں فرد اور اپنے جیسے کسی دوسرے سے مختلف ہے مگر اس فرق کو جاننے' اسے سمجھنے اور بیان کرنے کی صلاحیت ہر کسی کے پاس نہیں۔ ہو بھی نہیں سکتی کہ کسی بھی ادبی نابغے کے ظہور میں ہزار طرح کے عوامل اساس بنتے ہیں اور اس پر فطری صلاحیت اور طبیعت کا گداز مستزاد۔ یہ ایک ایسا اسرار ہے جس کا کیمیائی تجزیہ کرنا ممکن نہیں مگر جس معجزے کو وقوع پذیر ہونا ہو وہ ہو کر رہتا ہے اور اس کے ہونے کا سوالیہ نشان ہمیشہ دمکتا رہتا ہے۔ سعادت حسن منٹو کا ظہور بھی تاریخِ ادب کا ایک معجزہ ہے جو موجود کی حقانیت اور سرّیت کو سمیٹنے کے لیے وجود میں آیا اور نجمِ سحر کی طرح کچھ دیر کو دمک کر بہت جلد ابدیت کے سمندر کا حصہ بن گیا۔

منٹو نے زندگی کو جس طرح بسر کیا زندگی نے منٹو کو جس طرح برتا۔ اس کی تفصیل میں گئے بغیر یہ امر منٹو کے ہر ناقد اور سنجیدہ قاری پر واضح ہے کہ اس کی تخلیقی زندگی پر ایک خاص طرح کے جبر کا سایہ رہا ہے۔ کہیں جوہرِ حیات کی حفاظت کے لیے اور کہیں اس سے نجات کے لیے اس نے اپنی تخلیقی صلاحیت کو بار ہا آزمائش اور انعام کی سان پر چڑھایا ہے اور اپنے تخلیقی وفور کی بنیاد پر اس نے کچھ نہ کچھ پایا بھی ہے۔ اس حاصل کا معیار اس کے تخلیقی وفور کی حقانیت کا مظہر ہے۔ سو اس کے افسانوں میں جبر اور آسائش کی سبھی کیفیتیں موجود ہیں جو خالق اور تخلیق کے وجودی اتصال کی مظہر ہیں۔

تخلیقی عمل کے ساختیاتی پہلو کو ایک طرف رکھتے ہوئے منٹو نے کہا تھا ''افسانہ مجھے لکھتا ہے'' اس بیان سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا منٹو اپنی تخلیقی اپج کے ہاتھوں بے بس تھے یا وہ موضوع کے ظہور اور کرداروں کی پیش قدمی کے سامنے مجبورِ محض تھے؟ نہیں اس

بیان میں منٹو اپنے تخلیقی وفور کی خبر دے رہے ہیں جو خالق کو اپنی لپیٹ میں لے کر ایک معمول بنا دیتا ہے اور تخلیقی عمل کا سلسلہ ایک باطنی تکمیلہ بن کر رہ جاتا ہے جس سے باہر آ کر بھی خالق پر اپنے اور اپنی تخلیق کے مابین موجود سرّی رشتے کا بھید کھل نہیں پاتا اور وہ تخلیقی عمل کو خود کار اور خود پر غالب محسوس کرتا ہے۔

اپنی اس بات کی تائید میں 'میں منٹو کے کئی افسانے بطور حوالہ پیش کر سکتا ہوں مگر اس کارزیاں میں پڑے بغیر میں اپنی بات کے تسلسل کو برقرار رکھتے ہوئے اس امر پر اصرار کروں گا کہ خالق اور تخلیق کے مابین فاصلے کا سمٹ جانا ہی تخلیقی عمل کی معراج اور اس کی حقانیت کا مظہر ہے اور سعادت حسن منٹو اس حوالے میں یکتا تھے۔

منٹو مترجم' افسانہ نگار' ڈراما نگار' مضمون نگار اور خاکہ نگار تھے مگر ان کی اولین پہچان ایک افسانہ نگار کی ہے۔ انہوں نے اور ان کے ساتھیوں نے اردو افسانے کے ایامِ طفلی میں لکھنا شروع کیا مگر آج ان کے عہد کو اردو افسانے کا دورِ زریں قرار دیا جا سکتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ فکشن کا عروج انتشار اور بے اطمینانی کی بنیاد پر ہوتا ہے اور بڑی پیچیدگیاں بڑی آسانیوں کا سبب بنتی ہیں۔ منٹو اور اس کے ہم عصر افسانہ نگاروں کے تناظر میں یہ بات بڑی حد تک سچ دکھائی دیتی ہے مگر اس سے بھی بڑا سچ وہ تخلیقی وفور اور اُپج ہے کہ جس کا مرقع منٹو اور اس کے کچھ اور ہم عصر تھے۔ تاہم ان میں سے کسی کی تخلیقی صلاحیت کا موازنہ منٹو سے کیا جا سکتا ہے نہ کرنا چاہیے کہ منٹو کا طرزِ حیات سب سے منفرد اور اُس کا اسلوب سب سے الگ ہے' جس میں حقیقت اور حقانیت کی شرح غیر معمولی طور پر بلند ہے۔ سو اس کے افسانے زندگی سے تراشی ہوئی وہ قاشیں ہیں' جن کو جوڑ دینے سے ایک مکمل عہد ایک جیتے جاگتے میورل کی شکل میں سانس لینے لگتا ہے اور کارگاہِ حیات کے سبھی پہلو اجاگر ہو جاتے ہیں۔

برصغیر پاک و ہند میں قومی زبانوں کے ادیب کے لیے معیاری ادب تخلیق کرتے ہوئے قلم کے ذریعے روزی کمانا بڑی حد تک ناممکن ہے۔ ساٹھ ستر برس پہلے صورتِ حال کس قدر مخدوش ہو گی اس کا اندازہ آج نہیں کیا جا سکتا۔ منٹو نے سانس کے بندھن کو برقرار

رکھنے کے لیے کیا کیا رنج نہیں کھینچ اور وہ کس کس محاذ پر پسپا نہیں ہوا؟ پھر بھی اس کی تخلیقی دمک آخری سانس تک برقرار رہی ہے کیوں کہ لکھنا اس کے لیے سانس لینے کی طرح تھا۔ وہ اٹک اٹک کر لکھنے والوں میں سے نہیں تھا اور اس کی تخلیقی صلاحیت ایک سایے کی طرح اس کی ہم رکاب رہتی تھی اور اس کے تخلیقی وفور کو بڑھاتی تھی۔

آج جب منٹو کی پیدائش کو سو اور اس کی وفات کو ستاون برس بیت چلے ہیں۔ سب سے بڑی ضرورت منٹو کی ذات اور تخلیقات پر زیادہ سے زیادہ تحقیقی اور تنقیدی کام کرنے کی ہے۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ خدائے سخن میر کی طرح (کہ جن پر اڑھائی سو برس میں صرف چودہ کتابیں لکھی گئی ہیں) ہم منٹو کے سلسلے میں بھی اغماض سے کام لیں اور اس کے شگفتہ تخلیقی وفور کو ایک گہنایا ہوا چاند بنا کر دم لیں۔

گیان چند پر دو باتیں

مَیں تحقیق کا آدمی نہیں مگر تحقیقی کتابوں کو خریدنے اور ادھر ادھر سے چھُو کر دیکھنے میں احتیاط نہیں کرتا۔ شاید اسی باعث گیان چند جین کی متعدد کتابیں میری لائبریری کا جزو بنتی گئیں اور آنجہانی کی آخری کتاب ''ایک بھاشا' دو لکھاوٹ' دو ادب'' نے مجھے موصوف کے تمام تر تحقیقی کام کو کم از کم ایک بار پڑھنے پر مجبور کر دیا۔ اس لیے کہ ان کی آخری کتاب نے انہیں غیر معمولی طور پر شہرت بھی دی اور رسوا بھی کیا اور مجھے اصلیت کی تلاش میں تحقیقی کتابوں کو چھو کر گزرنے کی عادت سے آگے بڑھ کر اپنے آپ کو انہیں پڑھنے پر آمادہ کرنا پڑا۔

اردو ادب کی بے بضاعتی کا عالم یہ ہے کہ بڑے شاعر' نقاد' افسانہ نگار اور ناول نگار بہ آسانی انگلیوں کی پوروں پر گنے جا سکتے ہیں۔ رہے محقق تو ان کے لیے پوروں پر گننے کے تکلف میں پڑنے کی ضرورت بھی نہیں پڑتی۔ ان میں سے بھی مولوی عبدالحق اور اس نوع کے دو ایک اور روایتی محققین کے نام خارج کر دیے جائیں تو باقی کل چار نام قاضی عبدالودود' مولانا امتیاز علی خاں عرشی' رشید حسن خاں اور گیان چند بچتے ہیں اور اگر پاکستان میں سے کوئی نام شامل کرنا از حد ضروری ہو تو اپنے مشفق خواجہ کو اس فہرست میں شامل کر لیجیے یعنی گنتی پھر بھی ایک ہی ہاتھ کی انگلیوں تک محدود رہتی ہے۔ ان میں سے چار محققین مذہباً مسلمان ہیں اور اکیلے گیان چند جین جینی۔ اگر کسی ہندو محقق کو شامل کیا جانا لازمی قرار پائے تو مالک رام مگر ان کے بارے میں یقین سے نہیں کہا جا سکتا کہ کیا وہ واقعی ہندو تھے بھی یا نہیں کیوں کہ مختلف ہم عصر محققین کی رائے میں ان کی مسلمانی مشکوک ہو یا نہ ہو' ان کا ہندو ہونا قابلِ اعتبار نہیں۔ نتیجتاً اردو زبان کے بھی بڑے محقق' گیان چند کو مستثنیٰ کر کے خالصتاً مسلمان

ٹھہرتے ہیں۔ اس تجربہ سے اور کوئی فائدہ ہو یا نہ ہو یہ ضرور معلوم پڑتا ہے کہ اردو اور اردو ادب کی تحقیق ہندوستان میں خالصتاً مسلمانوں کی ذمہ داری بن کر رہ گئی ہے۔

اس پس منظر میں گیان چند جین کا نام اور کام اس لائق ٹھہرتا ہے کہ ان کے بارے میں کوئی جذباتی فیصلہ دینے سے گریز کیا جائے کیونکہ اپنی آخری کتاب کے شائع کرنے تک وہ بہر طور بہت محترم محقق رہے ہیں اور شاید اب بھی ان کی ادبی حیثیت میں کچھ خاص تبدیلی واقع نہیں ہوئی کیونکہ میرے نزدیک اختلافی کتاب لکھ دینے سے ان کی ذات باعثِ نزاع ٹھہرتی ہے ان کا کام نہیں۔

گیان چند کو بھوپال، علی گڑھ، لکھنو اور سری نگر کی یونیورسٹیوں کے شعبہ اردو کی صدارت کا شرف حاصل رہا ہے۔ غالباً ہندوستان اور پاکستان میں کوئی اردو دان اتنی بہت سی یونیورسٹیوں میں تدریسی خدمات انجام دینے کا تجربہ نہیں رکھتا۔ یہ چار یونیورسٹیاں ہندوستان کے تین مختلف مزاج خطوں میں واقع ہیں۔ اس لیے ایک محقق کے لیے اس نوع کے تجربے سے گزرنا، زبان و ادب کی جڑوں تک پہنچنے کا بہترین وسیلہ ہو سکتا تھا۔ کیونکہ کسی علاقے میں رہے بغیر کسی زندہ زبان کی کنہ تک پہنچنا ممکن نہیں ہو سکتا۔ گیان چند کی آخری کتاب ''ایک بھاشا' دو لکھاوٹ' دو ادب'' ہندوستان کے تہذیبی اور لسانی اشتراک اور اختلاف کے غائر مطالعے اور اس کا براہ راست جزو بن کر رہنے ہی کا نتیجہ تھی اور اس کے لیے انہیں اس کشش اور مراجعت کو جس قدر فاصلے سے دیکھنے کی ضرورت تھی، وہ ان کو ان کی عمرِ عزیز کے آخری دور میں، نیوادا ارون (کیلی فورنیا) کی رہائش کے دوران میں میسر آیا۔ جہاں وہ 19 اگست 2007ء کو وفات پا گئے۔

گیان چند 19 ستمبر 1923ء کو پیدا ہوئے۔ اس طرح اپنی وفات کے وقت وہ ایک ماہ کم چوراسی برس کے تھے۔ اپنی زندگی کے آخری کچھ برس وہ ایک لاعلاج مرض "Multiple System Atrophy" جو پارکنسن سے ملتی جلتی ہڈیوں کے مڑنے تڑنے اور اعصاب کی مسلسل شکست و ریخت کی ایک بیماری ہے، میں مبتلا تھے مگر ان کی علمی

لگن، کام کرنے کی ہمت اور زبان اور ادب سے وابستگی آخری لمحے تک برقرار رہی اور تو اور انہوں نے اپنی بدنامِ زمانہ کتاب لکھنے کے علاوہ سید معین الرحمٰن مرحوم کے مرتبہ ''دیوان غالب نسخۂ خواجہ'' کی حقیقت کا سراغ لگانے کے لیے بھی ایک فیصلہ کن مضمون لکھا تھا۔ آج کے دور میں اتنے زندہ اور اتنے فعال اور تحقیقی کام سے اس درجہ لگن رکھنے والے لوگ اگر نایاب نہیں تو کم یاب ضرور ہیں۔

ڈاکٹر گیان چند جین محقق، نقاد، غالب شناس، ماہر اقبالیات، ماہر لسانیات، خاکہ نگار اور مورخ ادب ہی نہیں، ڈاکٹر جمیل جالبی کے قول کے مطابق ''بلند پایہ استاد'' بھی تھے۔ ان کی ان حیثیتوں اور مرتبے کے بارے میں کسی کو شبہ نہیں ہوسکتا۔ وہ ایک ایسے استاد تھے جو شاگردوں کی جانب اپنی ذمہ داری کو اپنی عمر کے آخری دنوں میں بھی پوری طرح محسوس کرتے رہے۔ اپنی کتاب ''ایک بھاشا، دو لکھاوٹ، دو ادب'' کے ''حرفِ اول'' میں لکھتے ہیں:

''میرے اردو شاگردوں اور دوستوں کو شاید اس بات کا قلق ہو کہ مَیں نے جو کچھ لکھا ہے وہ ایسے ہے، جیسے میں کوئی اردو دشمن یا مسلمان دشمن ہوں۔ مَیں انہیں یقین دلاتا ہوں کہ ان کا یہ سوچنا بالکل غلط ہوگا۔ مَیں اب بھی اردو کا ویسا ہی شیدائی ہوں جیسا کہ تھا۔ اپنے مسلمان شاگردوں سے مجھے اب بھی وہی لگاؤ ہے کہ انہیں اپنے صدر میں چھپا لینے کو جی چاہتا ہے''۔

کوئی اور ان سطروں کو مصلحت، سیاست یا مکاری قرار دے۔ میرے نزدیک یہ ایک سچے اتالیق اور استاد کے دل کی آواز ہیں کیونکہ اسی، اکیاسی برس کی عمر میں کسی لکھنے والے کو اس نوع کے اعتذار یا اعتراف کی کوئی خاص ضرورت نہیں ہوتی۔ اتنی عمر میں بیتتے ہوئے وقت پر اتنی دھول پڑ چکی ہوتی ہے کہ آدمی کے پاس اسے جھاڑنے اور اجالنے کے لیے بھی وقت نہیں ہوتا اور اس عمر میں اس نوع کے کسی تردد میں پڑنے کی کوئی خاص ضرورت بھی نہیں ہوتی۔

خیر بات کسی اور طرف چل نکلی۔ گیان چند کو مرے دو ماہ سے اوپر ہو گئے مگر ان کے

مرنے سے ان کے کام کی اہمیت میں کمی واقع ہونے کا کوئی خدشہ نہیں۔ جمیل جالبی صاحب کی رائے پہلے نقل ہو چکی اور اردو زبان و ادب سے وابستہ کتنے بہت سے لوگ ہیں جو ان کے تبحرِ علمی اور تحقیقی دیانت کے بارے میں رطب اللسان ملیں گے۔ تاہم یہاں اس طرح کے کسی اور حوالے کے درج کرنے یا اضافی تصدیق کی ضرورت نہیں کیوں کہ گیان چند جین معیار اور کام کی اہمیت کے حوالے سے بذاتِ خود حوالہ بن چکے ہیں۔ خصوصاً ان کی کتابیں ''اردو کی نثری داستانیں'' اور ''اردو مثنوی شمالی ہند میں'' جدید تحقیق میں کلاسیک کا درجہ حاصل کر چکی ہیں اور یہ صرف میری رائے نہیں اردو کے ہر اہم نقاد اور محقق نے مجھ سے پہلے اس رائے پر صاد کیا ہے۔

گیان چند جین کی شہرت کا آغاز ان کی کتاب ''اردو کی نثری داستانیں'' سے ہوا۔ انہوں نے ''ڈی فل'' کے لیے ریسرچ الہ آباد یونیورسٹی سے کی تھی مگر بعد میں یہ مقالہ 1954ء میں لکھنؤ، 1987ء میں کراچی اور 2004ء میں نئی دہلی سے شائع ہوا۔ یہ کتاب بہت جلد کلاسیک کا درجہ پا گئی۔ وجہ اس امر کی یہ تھی کہ گیان چند جین نے اس مقالے کی تحقیق کے لیے دقتِ نظر کا جو ثبوت فراہم کیا تھا اس کی مثال اس سے پہلے موجود نہ تھی۔ مآخذ تک رسائی، دستیاب مواد کی درست ترتیب، بنیادی، ثانوی اور جزوی مآخذ کی درجہ بندی، تقابلی تحقیق، قراتِ متن اور متون کا تقابل، دستیاب خطی اور مطبوعہ نسخوں کی اوّلیت کا درست تعین اور داستانوں اور مصنفین/ مرتبین کے بارے میں درست معلومات اور سب سے بڑھ کر تاریخی تحقیق کے ضمن میں حد سے بڑھی ہوئی دیانت اور احتیاط کہ کوئی جملہ بغیر تحقیق اور دستاویزی ثبوت کے معرضِ تحریر میں نہیں لائے۔ اس امر کی بنیاد بنے کہ ان کی تحقیق کو کلاسیک کا درجہ اور ان کی ذات کو اعتبارِ کلّی نصیب ہوا اور بہت جلد لوگ انہیں قاضی عبدالودود اور جناب مالک رام کے پایے کا محقق گرداننے لگے۔

قاضی عبدالودود کا حوالہ آیا ہے تو میں واضح کرتا چلوں کہ قاضی صاحب سے گیان چند کا تعلق Love اور Hate کا تھا۔ انہوں نے قاضی صاحب کے کام کو کئی مرتبہ اس درجہ

توجہ کے لائق جانا کہ اس پر توصیفی اور اختلافی مضامین رقم کیے۔ سب سے پہلے انہوں نے رسالہ ''معاصر'' (پٹنہ) کے قاضی عبدالودود نمبر میں اگست 1976ء میں ایک مضمون ''بت شکن محقق'' کے عنوان سے لکھا اور بعد میں ایک اور مضمون ''قاضی عبدالودود اور مَیں'' جو قدرے اضافوں کے ساتھ ان کے مجموعہ مضامین ''پرکھ اور پہچان'' میں بھی شامل ہوا۔ ان میں سے پہلے مضمون کی حیثیت توصیفی اور موخر الذکر کی کسی قدر تنقیدی تھی۔ حال ہی میں 2005ء میں ان کا ایک اور تفصیلی مضمون یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور سے کتاب ''ارمغان سید عبداللہ'' (مرتبہ۔ ڈاکٹر تحسین فراقی/ڈاکٹر ضیاء الحسن) میں بعنوان ''قاضی صاحب کی تحقیق نگاری' محاسن اور کمزوریاں'' شامل ہوا ہے۔ جس کا عنوان ہی اپنے موضوع کا تعارف کرانے کے لیے کافی ہے۔ گیان چند جین نے آخری دونوں مضامین قاضی صاحب کی رحلت کے بعد لکھے۔ اس لیے انہیں قاضی صاحب سے کسی ردعمل یا جواب کا خدشہ کاہے کو رہا ہوگا مگر اس سے ان کی تحقیقی دیانت کے ساتھ ساتھ اس نفسیاتی کمزوری کا پتہ بھی چلتا ہے کہ حاسد عورتوں اور روایتی رقیبوں کی طرح اور ہم عصر شاعروں کے تتبع میں' ایک عہد کے بڑے نقاد اور محقق بھی اپنا قد اونچا کرنے کے لیے اپنے مقام و مرتبہ کے حامل کسی دوسرے ناقد یا محقق کے پاؤں کا مُنا ضروری خیال کرتے ہیں۔ میری نظر میں گیان چند موخر الذکر دونوں مضامین لکھ کر پہلے کے مقابلے میں بڑے نہیں ہوئے اور قاضی صاحب اپنی ''کمزوریوں'' کے افشا کیے جانے کے باوجود بھی چھوٹے نہیں ہو پائے مگر اس مسئلے پر بحث کسی اور وقت کے لیے اٹھا رکھتے ہیں کہ یہ آنجہانی کے محاسن کو یاد رکھنے اور ان کی توصیف کرنے کا وقت ہے' ان کی لغزشوں اور بشری کمزوریوں کا پردہ چاک کرنے کا نہیں۔

گیان چند جین بلاشبہ ایک بڑے محقق ہیں۔ ''اردو کی نثری داستانیں'' تو اپنے موضوع اور اس پر مزید تحقیق کے ضمن میں ایک رجحان ساز کتاب تھی ہی۔ ان کا ڈی لٹ کا مقالہ ''اردو مثنوی شمالی ہند میں'' کے تحقیقی معیار اور مرتبے کو کون فراموش کر سکتا ہے۔ ''انجمن ترقی اردو ہند سے'' اس کتاب کے دو ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں اور اب یہ کتاب بھی اپنے

موضوع پر کلاسیک کا درجہ حاصل کر چکی ہے۔ گیان چند نے آگرہ یونیورسٹی سے ڈی لٹ کے لیے اس موضوع پر ڈاکٹر سید اعجاز حسین کی نگرانی میں کام شروع کیا اور اس کے باوجود اس کام کو جاری رکھا اور مکمل کیا کہ ان سے قدرے پہلے الہ آباد یونیورسٹی کے سید محمد عقیل صاحب نے اسی موضوع پر پی ایچ ڈی کی ڈگری کے حصول کے لیے تحقیق کی تھی اور سید اعجاز حسین صاحب ہی کی زیرِ نگرانی اپنا کام مکمل بھی کر لیا تھا مگر جین صاحب کے بقول ان کے مقالے کو چند روز کے لیے دیکھنے کی سہولت ملنے کے بعد انہیں اندازہ ہوا تھا کہ انہیں اس موضوع پر اپنا کام جاری رکھنا چاہیے" اور انہوں نے اس کام کو جاری رکھ کر بالآخر مارچ 1960ء میں ڈی لٹ کی ڈگری پائی۔

گیان چند کی اس وضاحت میں کئی خاص نکتے پوشیدہ ہیں۔ ایک تو یہی کہ موضوع کی وسعت اس بات کی متقاضی تھی کہ اس پر ڈی فل کے بعد ڈی لٹ کی ڈگری کی سطح کا کام کرنا بھی ممکن تھا اور دوسرا نکتہ یہ کہ سید محمد عقیل کا کام تشنہ اور مزید تحقیق جاری رکھنے کا تقاضا کرتا تھا۔ میں ان دونوں نکات کو اس لیے درست تسلیم کرتا ہوں کہ آج دنیائے ادب بلکہ علمائے تحقیق بالعموم مذکورہ موضوع پر صرف گیان چند جین کے کام سے آگاہ ہیں۔ اس لیے کہ ان کا کام اس موضوع پر کم و بیش حرفِ آخر کی حیثیت رکھتا ہے۔

انجمن ترقی اردو ہند نے گیان چند کے اس مقالے کو دو جلدوں میں شائع کیا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ یہ ضخیم کتاب "احترام اور عقیدت کے ساتھ" اردو کے عظیم محقق قاضی عبدالودود بار ایٹ لا" کے نام معنون ہے۔ اس کتاب کی جلد اول چھ ابواب پر مشتمل ہے جن میں سے پہلا باب "اردو مثنوی کا سیاسی اور سماجی پس منظر" دوسرا باب "صنفِ مثنوی' مثنوی دوسری زبانوں میں' مثنوی کے اوزان اور مثنوی کے "اصولِ نقد" تیسرا باب "اردو مثنوی کے موضوع" چوتھا باب اردو مثنوی کے ارتقا اور قدیم رنگ" اور پانچواں باب "شمالی ہند کے ابتدائی مثنوی نگاروں افضل' شیخ عبداللہ امین' محبوب عالم شیخ محمد جیون سے محمد فقیہ درد مند تک' چھٹا باب "میر و مرزا کے دور سے قائم چاند پوری تک اور ساتواں باب "میر حسن اور

ان کے معاصرین سے نواب اعظم الدولہ سرور لکھنوی تک کی مثنویوں کو زیر بحث لاتا ہے۔ جبکہ دوسری جلد کے چار ابواب نسیم اور ان کے معاصرین سے جاں نثار اختر کی ''امن نامہ'' تک پھیلے ہوئے ہیں۔ کم و بیش نو سو صفحات پر محیط یہ دونوں جلدیں چار سو برس کی شعری روایت پر آج ایک معتبر حوالہ ہیں جس میں حک و اضافہ کی گنجائش پیدا کرنے کے لیے شاید ایک اور گیان چند کی ضرورت پڑے۔ گیان چند نے اس کام کے دوران میں جو مشقت اٹھائی' اس کی تفصیل معلوم نہیں مگر بطور محقق گیان چند نے کہیں بھی مزید تحقیق کے امکان کو رد نہیں کیا۔ اس کتاب کے پیش لفظ سے ان کا یہ بیان دیکھیے:

''اس کام کے سلسلے میں ہزار سے زیادہ مثنویوں سے تعارف ہوا۔ ان میں تقریباً دو سو غیر مطبوعہ ہیں۔ میری کوشش رہی ہے کہ مختلف مثنویوں کے بارے میں صحیح معلومات یکجا کر سکوں مگر تحقیق میں کوئی حرف آخر نہیں ہوتا''۔

حقیقت یہ ہے کہ تحقیق کا کام آنکھیں پھوڑنے اور پتہ مار کر بیٹھنے کا ہے جو کسی مجلسی آدمی یا افسانہ طراز شخص کے بس کی بات نہیں۔ اس طرح کے کام ستائش کی تمنا اور صلے کی پروا کے بغیر انجام دینا ممکن ہو سکتے ہیں اور گیان چند یا ان کے پیشرو قاضی عبدالودود اور اس سطح کے دوسرے محققین نے اسی اصول کو پیش نظر رکھ کر اپنی تحقیق کی روایت کو پروان چڑھایا ہے۔

''اردو مثنوی شمالی ہند میں'' سے پہلے مثنوی کے موضوع پر پانچ کتابیں شائع ہو چکی تھیں 1-''اردو مثنویات'' از امیر احمد علوی۔ 2-تاریخ مثنویات اردو از جلال الدین احمد۔ 3-اردو مثنوی کا ارتقا از پروفیسر عبدالقادر سروری' 4-اردو کی تین مثنویاں از خان رشید اور 5-ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں از ڈاکٹر گوپی چند نارنگ مگر ان میں سے نارنگ کی کتاب کو مستثنیٰ کر کے باقی کتابیں تحقیقی کتاب کے درجے کو نہیں پہنچتیں۔ ان میں کچھ کچھ تاریخ نویسی اور تذکرہ نگاری کا سا رنگ نمایاں ہے اور ان کی حیثیت تحقیقی کام سے زیادہ تعارفی تبصرے کی ہے۔ گیان چند نے اپنے کام کے سلسلے میں ہزار سے زیادہ مثنویوں سے

تعارف حاصل کیا جن میں سے دو سو غیر مطبوعہ تھیں۔ انہوں نے میر کی تین اور امیر مینائی کی ایک طویل مثنوی کی دریافت کو اہم اور سودا کی دو نہایت مختصر غیر مطبوعہ مثنویوں کی دریافت کو غیر اہم قرار دیا ہے تو بے وجہ نہیں کہ وہ محقق ہونے کے ساتھ ساتھ ایک گراں قدر نقاد بھی تھے۔ وہ خود کہتے ہیں ''تحقیق میں کوئی حرف آخر نہیں ہوتا'' مجھے احساس ہے کہ مزید تحقیقات سے میرے لیے بہت سے بیانات اور معروضات میں ترمیم و تنسیخ کی نوبت آئے گی''۔

گیان چند نے مفروضے کا لفظ استعمال کیا ہے تو بے وجہ نہیں کیا۔ تحقیق کی بنیاد مفروضے پر ہی ہوتی ہے۔ محقق کا کام اسے درست یا غلط ثابت کرنا ہوتا ہے اور اس کے لیے اسے لامتناہی تحقیقی مواد میں سے اپنے کام کی چیز تلاش کرنا ہوتی ہے۔ یہ ایک طرح سے کسی دریا کی ریت میں سے سونے کے ذرات کو الگ کرنے کے عمل سا کام ہے۔ وقت طلب' دقت طلب اور اکثر و بیشتر بے فائدہ۔ مگر فائدے کی پروا ہو تو آدمی تحقیق کرے ہی کیوں؟ کوئی ٹیوشن سنٹر یا فاسٹ فوڈ کارنر بنا کر چار پیسے کھرے کیوں نہ کرلے۔ گیان چند اور اس سطح بلکہ ان سے کم تر سطح کے محققین نے بھی یہ کام نہیں کیا تو اس بات کا ثبوت دیا ہے کہ وہ اس دنیا کے آدمی نہیں۔ سچ یہ ہے کہ استغنا کی صفت صرف اولیاء اللہ ہی کو ودیعت نہیں ہوتی اس کا کچھ حصہ محققین کی کیمیا کا جزو بھی بنتا ہے۔ گیان چند بھی ایسے ہی مستغنی لوگوں میں سے ایک تھے۔

گیان چند کی دوسری کتابیں ''پرکھ اور پہچان (مجموعۂ مقالات) مطبوعہ 1987ء ''تحقیق کا فن'' (1990ء) ''اردو کی ادبی تاریخیں'' (1994ء) ''رموز غالب'' (1976ء بہ اضافہ کراچی 1999ء) ''تفسیر غالب'' (1972, 1986ء) ''ابتدائی کلام اقبال'' بہ ترتیب ماہ و سال'' (1988ء) ''شخصیات و تاثرات'' (2000ء) ''ادبی اصناف'' (1989ء) ''عام لسانیات'' (1985ء) ''لسانی مطالعے'' (2002ء) ''اردو ادب کی تاریخ'' (پانچ جلدیں) بہ اشتراک ڈاکٹر سیدہ جعفر اور ''ایک بھاشا' دو لکھاوٹ' دو ادب'' (2005ء) ہیں۔ ان کے علاوہ ان کی کوئی اور کتاب اگر ہے تو میں اس کے بارے

میں علم نہیں رکھتا۔ مذکورہ بالا کتابوں میں سے بھی کئی کتابیں میری نظر سے نہیں گزریں۔ اس لیے ان کے بارے میں رائے دینے کا میں حق نہیں رکھتا۔ اگرچہ مسلمان ہونے کے ناطے میرے لیے غایب پر ایمان لانے کا راستہ کھلا ہے اور مجھے یقین ہے ان کی جو کتابیں میرے پاس موجود نہیں یا میری نظر سے نہیں گزری، تحقیقی معیار اور رفعت کے اعتبار سے ان کی دوسری کتابوں کے ہم پلہ ہی ہوں گی۔

یہاں مَیں ان کی دو اہم بلکہ اہم ترین کتابوں کے تعارف کے لیے چند جملے کہنے کی اجازت چاہوں گا۔ میرا اشارہ ان کی شہرۂ آفاق تصنیف ''تحقیق کا فن'' اور بدنامِ زمانہ کتاب ''ایک بھاشا' دو لکھاوٹ' دو ادب'' کی طرف ہے۔ ''تحقیق کا فن'' اپنے موضوع پر غالباً اردو کی پہلی معیاری اور تفصیلی کتاب ہے جو چھ سو صفحات سے زیادہ پر مشتمل ہے۔ یہ کتاب تحقیق اور تحقیق کے طریق کار اور اس سے جڑے ہر مرحلے اور مسئلے پر روشنی ڈالتی ہے اور محققین کے لیے ''آئینۂ تحقیق'' یا ''رہبرِ تحقیق'' کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کتاب کے تحریر کیے جانے کی وجہ اس قدر دلچسپ ہے کہ اسے یہاں نقل کرنا' آپ کی بصارت پر بار نہ ہوگا۔ لکھتے ہیں:

''جب مَیں نے پہلی بار الٰہ آباد یونیورسٹی میں ڈی فل کے لیے ریسرچ کی تو مجھے میرے نگران نے فٹ نوٹ لکھنے کے بارے میں ہدایت نہیں کی۔ مَیں نے اپنا مقالہ ''اردو کی نثری داستانیں'' جیسے کا تیسا انجمن ترقی اردو پاکستان کو اشاعت کے لیے بھجوا دیا۔ 1984ء میں یہ شائع ہوا تو فٹ نوٹوں سے معریٰ تھا۔ جنوری 87ء میں خدا بخش لائبریری پٹنہ میں اردو کے تحقیقی مقالوں پر ایک سیمینار ہوا۔ شرکا میں جموں یونیورسٹی کے ریڈر ڈاکٹر ظہور الدین بھی تھے۔ انہوں نے ایک زمانے میں میری نگرانی میں جموں میں پی ایچ ڈی کی تھی۔ سنا ہے کہ کسی اعتراض کے جواب میں انہوں نے سیمینار میں کہا کہ مَیں نے ان کی ریسرچ کے دوران میں انہیں تحقیق کے طریقے نہیں بتائے تھے۔ ان کا یہ کہنا درست تھا۔ مَیں اس زمانے میں اصول تحقیق سے بہت کچھ واقفیت حاصل کر چکا تھا لیکن وہ میرے ذہن میں ترتیب شدہ شکل میں نہیں تھے۔ چنانچہ مَیں اپنے زیرِ نگرانی اسکالروں کو صریحاً اس کا

درس نہیں دیتا تھا''۔

اس بات سے قطع نظر کہ ''تحقیق کا فن'' اصولِ تحقیق کے ضمن میں کس پایے کی تصنیف ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس سے کیا یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ گیان چند خود اپنی ذات کو ہدفِ تنقید بنانے اور خود اپنی بھد آپ اُڑانے میں بھی ہچکچاتے نہیں تھے۔ یہی ایک سچے عالم کی پہچان ہے۔ ان کے زمانے تک بلکہ نوے کی دہائی تک ہندوستان اور پاکستان میں اردو ادب کے طالب علم اور اساتذہ اصولِ تحقیق نام کی کسی چیز سے واقف نہ تھے۔ تحقیقی مقالے روایات کو پیشِ نظر رکھ کر لکھے جاتے تھے اور زیادہ تر نگران کے اختراع شدہ اصولِ تحقیق کی روشنی میں۔ اس لیے ان کے حوالوں کی فارمیٹ یکساں ہوتی تھی نہ کتابیات درج کرنے کا طریقِ کار۔ ہر نئی تحقیق میں ایک نئے تحقیقی ڈھانچے سے واسطہ پڑتا تھا جسے کسی دوسرے محقق کی تحقیق سے آگاہی حاصل کرنے کے دوران میں بُھلانے کی ضرورت ہوتی تھی۔ گیان چند نے ''تحقیق کا فن'' لکھ کر دلائل و براہین سے اس مسئلے کا ایسا حل نکالا جو ان کے وسیع مطالعے اور برسوں کے تجربے سے آمیخت ہو کر ایک نصابی ضرورت بن گیا۔ جسے سیکھنے کے بعد ہر نیا محقق، تحقیق کے ایک سائنسی اور اصولی راستے کا انتخاب کرتا ہے، جس سے تحقیقی مغالطوں میں کمی آئی ہے اور معیاری تحقیق کا ایک ایسا طریقِ کار وضع ہوا ہے جو اب ایک مستقل ضابطہ' کار قرار پا کر ساری اردو دنیا میں رائج ہے۔

مَیں یہ نہیں کہتا کہ اس موضوع پر گیان چند کی کتاب کی حیثیت حرفِ آخر کی ہے۔ خود گیان چند کے مطابق تحقیق میں کوئی بات آخری نہیں ہوتی۔ تمام اصول بدلنے اور بہتر کرنے کے لیے ہوتے ہیں۔ پھر بھی گیان چند کی ''تحقیق کا فن'' کی حیثیت آئینِ تحقیق کی ہے۔ اس میں ترامیم تو کی جا سکتی ہیں مگر اسے منسوخ کرنا ممکن نہیں کہ ادب میں اگر جمہوریت کے لیے جگہ نہیں تو مارشل لا نافذ کرنے کا امکان بھی بمنزلہ صفر کے ہے۔

گیان چند کی ادبی تاریخ بہ اشتراک سیدہ جعفر پر میں کوئی رائے نہیں دوں گا۔ واقعہ یہ ہے کہ میں ان کی کسی کتاب پر بھی رائے دینے کا اہل نہیں کہ ادبی تاریخ کے معیار و مسائل کا

تعین ہمارے عہد میں ڈاکٹر تبسم کاشمیری اور ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب کو کرنا چاہئے جو ایک مدت سے اس موضوع پر کام کر رہے ہیں۔ تاہم لطف لینے کی خاطر مَیں ان کی کتاب کے حوالے سے یہ بات واضح کرتا چلوں کہ مَیں ان کی تاریخ ادب کو گہری نیند لانے کا مجرب نسخہ جانتا ہوں اور اس حوالے سے اس کتاب نے مجھے کبھی مایوس نہیں کیا۔

ان کی آخری کتاب ''ایک بھاشا' دو لکھاوٹ' دو ادب'' کا نام کرسٹوفر کنگ کی کتاب ''one Leanguage Two Scripts" سے ماخوذ ہے اور انہوں نے یہ کتاب اس ادعا کے ساتھ لکھی ہے کہ ''اگرچہ اردو ادب اور ہندی ادب دو آزاد ادب ہیں لیکن اردو اور ہندی دو مختلف زبانیں نہیں ہیں''۔

گیان چند نے یہ کتاب ہندوستان سے ہزاروں میل دور بیٹھ کر نہایت نامساعد حالات میں لکھی ہے جس کے لیے کتابوں اور رسائل کی فراہمی میں پروفیسر گوپی چند نارنگ' مشفق خواجہ' ڈاکٹر جمیل جالبی' جناب شمس الرحمٰن فاروقی' ڈاکٹر ضیا الدین انصاری اور ڈاکٹر محمد انوار الدین نے ان کی اعانت کی تھی۔ یہ کتاب پریم چند کے صاحبزادے امرت رائے اور معروف نقاد گوپی چند نارنگ کے نام معنون ہے اور شاید یہ انتساب ہی اس سارے فساد کی جڑ ہے' جس نے کتاب کو شہرت دی ہے اور صاحب کتاب کو رسوا کیا ہے۔

مَیں اپنی رائے پر کسی دوسرے شخص سے حمایت کا طالب نہیں اور نہ ہی شاید کسی کتاب پر ذاتی رائے قائم کرتے ہوئے کسی اور کی رائے سے متاثر ہونے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس لیے میں اس کتاب پر شمس الرحمٰن فاروقی کے اختلافی مضمون سے متفق نہیں نہ ہی میں اس کتاب کے حق میں ''نیا ورق'' کے مدیر ساجد رشید کے طویل اداریے اور ''سرسبز'' کے مدیر کرشن کمار طور کے اختلافی نوٹ سے اتفاق کرتا ہوں۔ ڈاکٹر محمد حسن کی مختصر تحریر اور کمال احمد صدیقی کے طویل مضمون کے علاوہ بھی اس کتاب پر لکھی جانے والی تحریروں کا حجم اتنا بڑھ گیا ہے کہ اسے ایک پلڑے میں رکھ کر آنجہانی مصنف کو دوسرے پلڑے میں بہ آسانی تولنا ممکن تھا۔ مجھے معلوم نہیں کہ دیارِ غیر میں گیان چند کو آگ دی گئی یا نہیں اور مَیں اس

بات سے بھی بے خبر ہوں کہ جین مت والے اپنے مردوں کو دفناتے ہیں کہ جلاتے ہیں تاہم اگر ان کے یہاں جلانے کا رواج ہے تو ایک بھاشا۔ دو لکھاوٹ' دو ادب" کی حمایت اور مخالفت میں لکھی جانے والی تحریروں کا ڈھیر انہیں آگ دینے کے لیے کافی تھا۔

مَیں اس سلسلے میں ایک سوال پوچھنے کی اجازت چاہوں گا۔ میرا سوال یہ ہے کہ کیا گیان چند ہندی کے ادیب تھے؟ کوئی بھی صاحب شعور قاری اس کا جواب نفی میں دے گا۔ گیان چند کی پہلی اور آخری پہچان یہی ہے کہ وہ اردو کے ادیب اور محقق تھے۔ وہ ہندو نواز تو ہو سکتے ہیں ہندی نواز نہیں۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ اپنی عمر کے اختتام پر انہیں اردو اور ہندی کو ایک بھاشا کیوں قرار دینا پڑا۔ ان کی یہ کتاب کس رویے کا شاخسانہ تھی؟ اردو اور ہندی کی عملداری سے بہت دور کیلی فورنیا کے دور افتادہ گوشے میں وہ کتنے متعصب تھے یا کس قدر لبرل اور آزاد خیال؟ اس کا فیصلہ مذکورہ کتاب کو پڑھ کر ہی کیا جا سکتا ہے۔ شاید مسئلہ یہ ہے کہ ہم اردو کو ابھی تک اللہ آمین سے پال رہے ہیں اور ہندوستانی مسلمانوں کے لیے تو یہ اچانک پھوٹنے والی الرجی کی شکل اختیار کر چکی ہے۔ ریاض مجید نے کہا تھا:

میرا دکھ یہ ہے' مَیں اپنے ساتھیوں جیسا نہیں
مَیں بہادر ہوں مگر ہارے ہوئے لشکر میں ہوں

ہو سکتا ہے یہی دکھ گیان چند جین کا بھی ہو۔ وہ شاید ہارے ہوئے لشکر سے نکلنا چاہتے تھے یا اپنی اس کتاب کے لشکر کے دوسرے سپاہیوں کو بہادری کا سبق دینا چاہتے تھے کہ وہ بھی ایک بار اپنے موجود کے حبس سے باہر نکل کر اپنی زبان اور ادب کو ایک اور مقام سے دیکھ سکیں۔ کچھ بھی ہو اب وقت آ گیا ہے کہ ہم ان کی یاد میں ایک منٹ کی خاموشی اختیار کریں۔

(20 اکتوبر 2007ء لاہور)

حوالے:

1- ''ایک بھاشا' دو لکھاوٹ' دو ادب'' ایجوکیشنل ہاؤس' دہلی 2005' ص 11

2- ''اردو مثنوی شمالی ہند میں'' جلد اول' انجمن ترقی اردو ہند' دہلی' 1987ء' ص 9

3- ایضاً' ص 10

4- ایضاً' ص 10

5- ''تحقیق کا فن'' مقتدرہ قومی زبان' اسلام آباد' 1994ء' ص 3

6- ''ایک بھاشا' دو لکھاوٹ' دو ادب'' ص 12

پاکستانی اردو ادب کے ساٹھ سال

آج 14 اگست 2007ء کو پاکستان اپنے معرض وجود میں آنے کی ساٹھویں سالگرہ منا رہا ہے اور پاکستان کے ہم عمر سرکاری ملازمین فارغ خطی پانے کی عمر کو پہنچیں گے مگر اقوام عالم اور ادبیاتِ عالم کے تناظر میں ساٹھ برس کا دورانیہ وقت کا ایک معمولی قدم قرار پائے گا کہ تہذیبیں اور روایتیں کہیں صدیوں میں جا کر جڑ پکڑتی اور جواں ہوتی ہیں اور ان کے مٹنے کا سلسلہ بھی قرنوں تک جاری و ساری رہتا ہے۔

یہ بات آپ بھی مجھ سے بہتر جانتے ہیں کہ اردو ادب کی تاریخ کم وبیش چار سو برس پر محیط ہے اور پاکستانی اردو ادب کی جڑیں بھی کہیں ماضی کے اسی پاتال میں ہیں، جس سے اردو زبان کو پانی ملتا رہا ہے اور اس کے پیڑ پودے توانا اور رس دار ہوتے رہے ہیں۔ پھر بھی یہ بات ایک لابدی حقیقت ہے کہ قیام پاکستان سے پہلے اور اس کے بعد کا ادب، فکر، فلسفے احساس اور ذائقے کی سطح پر ایک دوسرے سے الگ ہے۔ کسی بھی لمبی چوڑی بحث اور نظریہ سازی میں پڑے بغیر میں قیام پاکستان کے بعد کے ادب کو پاکستانی قرار دیتا ہوں۔ اس لیے کہ چودہ اگست 1947ء کے بعد اس سرزمین کا جغرافیہ اور تاریخ ہی نہیں، تہذیبی بنیادیں، فکر، ماحول، باہمی ارتباط اور افرادِ قوم کے بطون بھی بدل کر رہ گئے تھے۔ ادب پر سب سے زیادہ اثر انداز ہونے والی چیزیں یہی تو ہیں۔ یہ سب کچھ بدلے گا تو ادب اور ادیب میں تبدیلی کیوں کر نہیں آئے گی؟ قیام پاکستان سے ہمارے قدموں تلے کی زمین بدلی تو سمجھئے ہماری معاشرت ہی بدل کر رہ گئی اور اسی دن ادب کے اس دھارے کا آغاز ہوا جو فکر کی رنگا رنگی اور احساس کی بوقلمونی اور تضاد کے باوصف اول و آخر پاکستانی اور صرف

پاکستانی ہے۔

ظاہر ہے کہ پاکستانی ادب کی اصطلاح کا اطلاق ہر پاکستانی زبان میں تخلیق کیے جانے والے ادب پر ہوتا ہے اور پاکستانی ادب کی کلّی پہچان بھی پاکستانی زبانوں کے ادب کو سامنے رکھ کر ہی کی جاسکتی ہے مگر بعض اوقات جزو میں بھی کُل کی شباہت اور صفت موجود ہوا کرتی ہیں اور اردو زبان کے قومی زبان کے درجے پر فائز ہونے کے باعث تو یہ زبان اپنی جزوی حیثیت میں بھی کُل کا درجہ رکھتی ہے۔ اس لیے مجھے اپنے آپ کو اردو ادب تک محدود رکھنے یعنی اپنی موضوع سے متعلق رہ کر بات کرنے میں کوئی ہرج محسوس نہیں ہوتا۔ اس کے باوجود کہ میری خواہش یہ تھی کہ اکادمی کسی صاحبِ علم کو دوسری پاکستانی زبانوں کے ادب پر بھی اظہارِ خیال کرنے کی دعوت دیتی کہ اس طرح ہمارے ادبی سفر کا ایک مجموعی منظر نامہ ترتیب پاتا اور ہم سب کی کلّی تسکین کا سبب بنتا!

خیر پاکستانی اردو ادب تک محدود رہ کر بھی میرے لیے آسانی کی کوئی صورت موجود نہیں کہ دراصل میرا کام سمندر کو کوزے میں بند کرنے والے جادوگر کا سا ہے۔ اردو میں ہر صنف ادب میں ہونے والے کام کی اس قدر بہتات ہے کہ صرف نام اور کتابیں گنوانے ہی سے ایک ضخیم مقالہ بلکہ ''رسالہ در معرفتِ پاکستانی ادب'' ترتیب پاسکتا ہے جس کی پیش کش کا یہ وقت نہیں پھر میں اپنے لیے بات کرنے کی راہ نکالوں تو کیسے؟ بہت سوچ سمجھ کر میں نے آخر یہ فیصلہ کیا ہے کہ اس نشست میں' میں پاکستانی ادب کے سفر پر ایک چھچھلتی نظر ہی ڈال لوں تو یہ میرے اور آپ حضرات کے لیے کافی رہے گا۔ میرے لیے اس لیے کہ اس سے میری ہیچ مدانی کا بھرم نہیں کھلے گا اور آپ کے لیے اس لیے کہ آپ کو ابھی اور احباب کی گفتگو بھی سماعت کرنی ہوگی۔ اس لیے میں آپ کے لیے جس قدر کم سمع خراشی کا باعث بنوں' بہتر ہے!

ادب کے چار بڑے ستون شاعری' فکشن' تحقیق اور تنقید ہیں اور ان کے نیچے ضمنی اصناف کا ایک لامتناہی سلسلہ' سو میں ادبی فروعات میں پڑے بغیر دو ایک باتیں ان چاروں

اصناف ادب کے حوالے سے کروں گا۔ پہلے شاعری ہی کو لیجیے کہ زبنیں اپنے آغاز میں اسی لحن سے آشنا ہوتی ہیں۔ قیامِ پاکستان کے وقت ترقی پسند تحریک پسپا ہو رہی تھی اور حلقۂ اربابِ ذوق کی تحریک جڑ پکڑ رہی تھی۔ اس لیے اس زمانے میں فیض' احمد ندیم قاسمی اور ظہیر کاشمیری کے ساتھ میراجی' راشد اور قدرے آگے چل کر مجید امجد بھی اتنے ہی فعال دکھائی دیتے ہیں۔ شاعر تو اور بھی بہت تھے' جیسے حفیظ جالندھری' اختر شیرانی' احسان دانش اور اس سے قدرے پہلے جوش ملیح آبادی اور مولانا ظفر علی خاں مگر ان میں سے اکثر بل کہ کم و بیش سبھی کی شہرت بڑی حد تک وقتی ثابت ہوئی۔ اس کے باوجود وہ پاکستانی ادب میں اپنی تاریخی اہمیت کے لحاظ سے یاد رکھے جانے کے لائق ہیں۔ اس زمانے کی شاعری کا مجموعی حوالہ ''آزادی'' ہے۔ فرد اور قوم کی آزادی۔ انسانی روح کی آزادی اور فرد کی سطح پر ایک جیسی آسودہ زندگی بسر کرنے کی آزادی۔ یعنی اردو شاعری کا یہ دور اپنے عہد اور اپنی ذات کی پہچان کرنے اور اس کی بنیاد پر ایک جینے کے لائق معاشرہ تخلیق کرنے کی آرزو سے متعلق ہے۔ اس لیے اس عہد کی شاعری کا رنگ مزاحمتی بھی ہے اور آہنگ کی سطح پر قابلِ ذکر حد تک بلند بھی۔ دوسری طرف ایک متبادل لہر کی حیثیت میں اپنے باطن کی تلاش اور اپنے وجود سے ہم کلامی کا رنگ بھی اتنی ہی توانائی کے ساتھ اپنی موجودگی کی جھلک دے رہا ہے۔ قدیم اصنافِ سخن کے ساتھ' جدید اصنافِ سخن بھی بڑی باقاعدگی کے ساتھ فروغ پا رہی ہیں اور اردو نظم نئے ہیئتی سانچوں میں ڈھل کر نئے روحانی اور وجودی مسائل کو بیان کرنے پر قادر ہو رہی ہے۔ فیض' ندیم اور ظہیر کاشمیری کی نوکلاسیکیت کے ساتھ ساتھ میراجی اور راشد کی جدّت طراز یعنی آزاد نظم کے قدم بھی اتنی ہی مضبوطی سے اٹھتے اور اس مٹی پر اپنے نقش بناتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ زمانہ نری سیاسی اور نظریاتی کشمکش کا نہیں۔ تہذیبی اور اصناف ادب کی باہمی کشمکش کا زمانہ بھی ہے۔ اس زمانے میں صنفِ غزل کو مستثنیٰ کر کے کہ یہ ہیئتی تجربوں کی متحمل نہیں ہو سکتی اور اس صنف میں تبدیلی صرف خیال اور احساس کی سطح پر لائی جا سکتی ہے۔ اردو نظم میں ہیئتی تجربوں کا تنوع اس قدر ہے کہ اس پر الگ سے تحقیقی مقالہ رقم

کرنا ممکن ہے بل کہ ہمارے ہمسایہ ملک میں پی ایچ ڈی کی سطح کا ایک مقالہ لکھا بھی جا چکا ہے۔ یہ اصناف ادب کی ترقی اور پھیلاؤ کا عہد ہے مگر اس میں موضوع کی سطح پر تمام اصناف ادب سکڑتی اور ایک دوسرے سے قریب آتی محسوس ہوتی ہیں۔ اس عہد کی غزل، نظم، افسانے اور ناول کے موضوعات کم و بیش ایک ہی ہیں۔ وہی آزاد رہنے اور آزاد رہنے دینے کی خواہش۔ اپنی اور دوسروں کی روح پر کوئی بوجھ ڈالے بغیر اور جب کوئی ادیب/ شاعر اپنے اردگرد اس تمنا کو مجروح ہوتے دیکھتا ہے تو اس کے لہجے کی تلخی اور بلند آہنگی چھپائے نہیں چھپتی۔ اس بات کے ثبوت کے لیے فیض کی ''دست صبا'' ن۔م راشد کی ''ایران میں اجنبی'' احمد ندیم قاسمی کی جلال و جمال اور شعلہ گل، حفیظ جالندھری کی ''سوز و ساز'' اور ظہیر کاشمیری کی ''عظمت آدم'' ہی دیکھ لیجیے۔ نظریاتی سطح پر اختلاف کے باوجود ان کتابوں کا باطنی مسئلہ ایک ہی ہے۔ ''آزادی''! جس کی طرف میں نے پہلے بھی اشارہ کیا تھا۔

کم و بیش یہی کیفیت اس عہد میں تخلیق کیے جانے والے فکشن کی ہے۔ سعادت حسن منٹو کے افسانے ''تماشا'' نیا قانون، لائسنس، ٹوبہ ٹیک سنگھ کے ساتھ بابو گوپی ناتھ، ممی، ہتک اور کالی شلوار کا تعلق، ملک و قوم کی آزادی سے بھی ہے اور جینے مرنے کی آزادی سے بھی۔ ان میں حاکم اور محکوم کے مابین تناؤ موضوع بنا ہے تو جسم اور روح میں بڑھتا ہوا خلا بھی۔ احمد ندیم قاسمی کے ''ممتا'' ہیرو شیما سے ہیرو شیما تک'' اور ''پرمیشر سنگھ'' وغیرہ بڑے کینوس اور عالمی انسانی اقدار سے متعلق افسانے ہیں تو ''سناٹا'' ''گنڈاسا'' ''کنجری'' اور ''رئیس خانہ'' ذاتی اقدار کے نقش گر۔ اس عہد کے دوسرے اہم افسانہ نگار جیسے عزیز احمد، قرۃ العین حیدر، شوکت صدیقی، ممتاز مفتی، غلام عباس، اشفاق احمد اور اے حمید ہیں جو کلاسیکیت، رومانویت اور جدیدیت کا معجون مرکب ہیں۔ ان کے یہاں بنیادی انسانی اقدار سے کرداری مطالعے کے سفر میں نفسیاتی مسائل تک کو موضوع بنایا گیا ہے مگر عمومی طور پر ان سب کی توجہ بھی فرد کی آزادی پر مرکوز رہی ہے یعنی اردو ادب کا یہ دور جڑوں کی تلاش کا دور بھی ہے اور نئے بیل

بوٹوں کے سر اٹھانے اور آنکھیں کھولنے کا بھی۔

قیامِ پاکستان کے بعد کے ناولوں میں قرۃ العین حیدر کے ''آگ کا دریا'' اور عبداللہ حسین کے ''اداس نسلیں'' کو یاد کرنے کے لیے ذہن پر زور دینے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ خدیجہ مستور کے ''آنگن'' عزیز احمد کے ''آگ'' ''گریز'' ''شبنم اور'' ایسی بلندی ایسی پستی'' اور فضل احمد کریم فضلی کے ''خونِ جگر ہونے تک''، اشفاق احمد کے ''آتش رفتہ'' الطاف فاطمہ کے ''دستک نہ دو'' اور ''چلتا مسافر''، شوکت صدیقی کے ''خدا کی بستی'' اور ممتاز مفتی کے ''علی اور الکھ نگری'' اور نثار عزیز بٹ کے ''نے چراغے نے گلے'' اور جہان وجود کی حیثیت اب کلاسیکی ادب کی ہے۔ موضوعاتی سطح پر ان ناولوں کا پھیلاؤ انسانی تاریخ کے ظاہری تسلسل سے باطنی تجربات از قسم عشق، تصوف اور وجودی مسائل تک ہے اور ان میں اسلوب اور ہیئت کی سطح پر قابلِ ذکر تجربے کیے گئے ہیں۔ محبت کے تجربے کو منہا کر کے کہ یہ ایک دائمی سری تجربہ ہے اور ابد تک ہر لکھنے والے کا موضوع رہے گا۔ قیامِ پاکستان کے بعد کے دو عشروں میں لکھی جانے والے ناول، لکھنے والوں کی بالغ نظری کا بین ثبوت ہیں اور یہ اپنے عہد اور اپنی معاشرت کے بھرپور عکاس ہیں۔

قیامِ پاکستان کے نتیجے میں ہونے والے انتقالِ آبادی نے کشت و خون کا جو بازار گرم کیا اس کے زخم ابھی تک تازہ ہیں۔ پچھلے دنوں میرے دوست ذوالفقار احمد تابش نے فسادات کے پس منظر میں گوریال سنگھ روپانا کی ایک کہانی ''آئینہ'' پڑھ کر کہا تھا کہ فسادات کا موضوع کہیں اب جا کر کہانی کی گرفت میں آیا ہے اور یہ بات اس لیے درست ہے کہ قومی سطح کے سانحے برسوں گزر جانے پر جب خون میں شامل ہو جاتے ہیں تو تخلیقی تجربے کی سطح پر اپنے حقیقی وجود اور حزن کا اظہار کرتے ہیں۔ کسی بھی بڑے تاریخی واقعے پر فوری ردِ عمل میں لکھا جانے والا ادب عموماً اُتھلا اور بے تاثیر ہوتا ہے مگر پاکستانی ادب میں ایسی مثالیں موجود ہیں جو ہجرت کے دکھ کو بڑی عمدگی سے بیان کرتی ہیں۔ فکشن کے حوالے سے مثالیں پہلے دی جا چکیں۔ شاعری میں فیض احمد فیض اور قدرے آگے چل کر ناصر کاظمی کے

یہاں ہجرت کا تجربہ ایک تخلیقی استعارہ بن کر ظاہر ہوا ہے۔ میں نے پہلے بھی اپنے کسی مضمون میں ناصر کاظمی کو اسی بنیاد پر پہلا پاکستانی غزل گو قرار دیا تھا۔ کیوں کہ اس کی کتاب ''برگ نے'' کی غزلوں کا پاکستان بننے سے پہلے لکھا جانا ممکن نہیں تھا۔ افسانہ نگاروں میں آپ منٹو اور انتظار حسین کو بھی اسی قبیلے میں شامل کر لیں تو ان کے کام کی سمت کا تعین کرنا آسان رہے گا۔

یہ طے ہے کہ ادب اور ادیب اپنے معاشرے سے لاتعلق ہو ہی نہیں سکتا۔ ہماری معاشرت' ہمارا رہن سہن' ہمارے موسم' ہمارے رنج اور ہمارے سکھ' ان سب کی جڑیں یہیں کہیں اسی مٹی میں پیوست ہیں۔ پاکستان بننے کے بعد 1960ء تک یعنی پہلے چودہ برس کا ادب تو ہر نہج پر اپنی مٹی سے جڑا ہے۔ اس لیے اس کے پاکستانی ہونے میں کسی کو کیا شک ہو سکتا ہے۔ ہاں 1960ء کے بعد کے کچھ برس پرانے چولے اتار پھینکنے کی سعی کے باعث موضوعاتی سطح پر کچھ زیادہ جدید اور وجودی ادب کے ہیں۔ اس کا بنیادی سبب محمد حسن عسکری اور اس کے ہم عصر ناقدین اور مترجمین ہیں۔ جنہوں نے پاکستانی ادب کو عالمی ادبی لہر سے روشناس کرایا اور اسلوب اور موضوعات کی سطح پر اردو ادب میں نئے پن کا دروازہ کھلا۔

اس دور کے پاکستانی اردو افسانے میں انتظار حسین اور انور سجاد کی حیثیت رول ماڈل کی ہے۔ علامت سے تجریدیت کا یہ سفر اپنے پیروکاروں کی ایک فوج ظفر موج لے کر نکلا اور کسی نہ کسی سطح پر اس قبیل کی افسانہ نگاری کا سلسلہ اب بھی جاری ہے۔ اگرچہ انتظار حسین علامت سے اساطیر اور انور سجاد تجریدیت سے غیر فعالیت کی طرف نکل گئے۔ پھر بھی خالدہ حسین' رشید امجد' سمیع آہوجہ' مرزا حامد بیگ' احمد جاوید اور آصف فرخی انہی کی ایکسٹنشن نہیں تو اور کیا ہیں؟ میں افسانے کا ان تھک قاری ہوں اور اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں کا بڑی حد تک ہمدرد مگر کیا انتظار حسین کے بعد اب تک کوئی بڑا افسانہ نگار واقعی موجود ہے۔ ایک آدھ اچھے افسانے کی بنیاد پر تو کئی نام ذہن میں آئیں گے مگر ایک افسانہ نگار کی حیثیت میں انتظار حسین اردو افسانے کے شاید آخری آدمی ہیں۔ ہاں! اردو ناول میں ایک ایک قدم ہی

سہی مگر ہم کچھ آگے بڑھ ضرور رہے ہیں۔ انیس ناگی کے ''دیوار کے پیچھے'' تک آتے ہوئے فضا کچھ بدلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور فاروق خالد کے ''سیاہ آئینے'' انور سجاد کے ''جنم روپ'' اور ''خوشیوں کا باغ'' محمد عاصم بٹ کے ''دائرہ'' اور مرزا اطہر بیگ کے ''غلام باغ'' تک مسلسل بدلتی چلی آتی ہے اور اس بیچ میں مستنصر حسین تارڑ کے ''بہاؤ'' اور ''راکھ'' اور محمد سعید شیخ کا ''ایک اور دریا'' بھی تازگی کا احساس دلاتے ہیں۔

اس دور کی اردو شاعری میں غزل اور نظم ہر دو کی سطح پر خاصا تنوع موجود دکھائی دیتا ہے۔ ناصر کاظمی، احمد مشتاق، مختار صدیقی وغیرہ غزل کی کلاسیکی روایت کو ساتھ لے کر چلتے دکھائی دیتے ہیں تو ظفر اقبال، شہزاد احمد، سلیم احمد، ناصر شہزاد، جاوید شاہین اور منیر نیازی کے یہاں جدت کا رنگ نمایاں ہے۔ اس بیچ میں ظفر اقبال اور سلیم احمد کی یہاں اینٹی غزل کا تجربہ بھی کارفرما نظر آتا ہے مگر سلیم احمد سنبھل کر جلد ہی نوجدیدیت سے منسلک ہو لیتے ہیں جبکہ ظفر اقبال کے قدم لڑکھڑائے ہیں تو اب تک جم نہیں پائے مگر ان کا المیہ اس وقت ہمارا موضوع نہیں، سو میں آپ حضرات کو اردو غزل کے ایک اور عہد کی طرف لے چلتا ہوں جس کے آغاز کا سبب سقوطِ مشرقی پاکستان ٹھہرا تھا۔

قیام پاکستان مسلم امہ کی امنگوں کا محل تھا تو سقوطِ مشرقی پاکستان، پاکستان کے ساتھ جنم لینے والی نسل کے خوابوں کا کھنڈر۔ میں خود اس وقت انیس برس کا تھا اور میرے لیے یہ سانحہ زندگی اور دنیا کے ختم ہونے کی طرح تھا۔ احساس کی سطح پر اپنے جیسے سبھی نوجوانوں کی طرح میں نے بھی اپنے آپ کو ایک بے انت خلا کے مقابل پایا تھا اور یقیناً بے زمین ہونے کا یہی احساس تھا جس نے اس عہد میں شاعری کا آغاز کرنے والی نسل کو تہذیبی یا اساطیری غزل کی تخلیق کا اشارہ دیا۔ اس عہد کی غزل کا منظر نامہ اسلامی تہذیب کی علامتوں اور استعاروں پر محیط ہو کر انسانی تہذیب کے بچپن تک پھیلتا چلا گیا ہے اور اس کی بہترین نمائندگی شبیر شاہد، افتخار عارف، ثروت حسین، محمد اظہار الحق اور خالد اقبال یاسر کی غزل سے ہوتی ہے۔

کہتے ہیں کہ غیر عشقیہ غزل کی روایت کا آغاز یگانہ سے ہوتا ہے۔ آگے چل کر سجاد باقر رضوی، ظفر اقبال، سلیم احمد، روحی کنجاہی اور محمد خالد بھی کہیں نہ کہیں اس روایت سے آ جڑتے ہیں۔ تاہم اس کے ساتھ ساتھ غزل کی عمومی روایت کا تسلسل بھی برقرار رہتا ہے اور انور شعور، جون ایلیا، غلام محمد قاصر، خالد احمد، جلیل عالی، صابر ظفر، جمال احسانی اور قدرے بعد کے شاعروں میں ابرار احمد اور اجمل سراج کو اس روایت سے منسلک قرار دیا جا سکتا ہے۔

ظاہر ہے ساٹھ برس کے عرصے پر محیط فکشن اور غزلیہ شاعری پر میری اس ہرزہ سرائی کی سطح ''طائرانہ نظر'' ڈالنے کی سطح سے بھی کم ہے۔ خصوصاً جب ابھی تک نظم کا سفر زیرِ بحث آیا ہی نہیں۔ میں نے فیض، راشد، میرا جی، احمد ندیم قاسمی، مختار صدیقی اور ضیا جالندھری کا سرسری ذکر اس خیال سے چھیڑا تھا کہ ساٹھ کی دہائی میں شروع ہونے والی لسانی تشکیلات کی تحریک کا پس منظر بیان کرتا چلوں جس کے آغاز کی وجوہات کم و بیش وہی تھیں جو علامتی اور تجریدی فکشن کی تحریک کے آغاز کی تھیں۔ یعنی اظہار کے لیے نئی زبان اور نئے اسالیب کی تلاش۔ افتخار جالب، جیلانی کامران، محمد سلیم الرحمٰن، فاروق حسن، عباس اطہر، انیس ناگی، عبدالرشید اور سعادت سعید اس تحریک سے جڑے چند اہم نام ہیں اور ان میں سے ہر ایک کسی نہ کسی لحاظ سے منفرد حیثیت کا مالک بھی ہے۔ دیگر نظم نگاروں میں آفتاب اقبال شمیم، قمر جمیل، افضال احمد سید، ثروت حسین، ابرار احمد، علی محمد فرشی اور نصیر احمد ناصر اور خواتین شعرا میں کشور ناہید، فہمیدہ ریاض، پروین شاکر، فاطمہ حسن اور ثمینہ راجہ کے نام خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں کہ یہ سب پاکستانی نظم کے ارتقا میں اپنے حصے کا کام تواتر اور توجہ سے انجام دے رہے ہیں۔ یوں پابند اور معریٰ نظم سے آزاد نظم اور آزاد نظم سے نثری نظم تک زبان اور اسالیب کی سطح پر اتنی رنگارنگی ہے کہ اس اختصار میں سما نہیں سکتی۔

حضراتِ گرامی! اب تک فکشن اور شاعری کا حوالہ پیشِ نظر رہا اور میرا دھیان بھولے سے بھی تحقیق یا تنقید کے میدانوں کی طرف نہیں گیا۔ اس نسیان کی کوئی وجہ تو ضرور ہوگی؟ تحقیق کے میدان میں تو اس کی ایک بڑی وجہ غالباً یہ ہے کہ ہم نے پچھلے ساٹھ برس میں کوئی

قابل ذکر محقق پیدا کیا ہی نہیں لے دے کے ڈاکٹر وحید قریشی، مشفق خواجہ اور اپنے محمد اکرم چغتائی کے نام نامی ذہن میں آتے ہیں مگر ان تینوں اصحاب کی اصل حیثیت تدوین کار کی ہے۔ قاضی عبدالودود، مالک رام اور گیان چند جین کی سطح کا کوئی محقق ابھی ہم نے پیدا نہیں کیا اور اس کا سبب ہماری تن آسانی کے سوا کچھ اور نہیں۔

ہاں! اردو تنقید کے میدان میں اختر حسین رائے پوری سے سہیل احمد خاں تک بہت سے ایسے نام آتے ہیں جو اپنے کام کے لحاظ سے بھی اہم ہیں اور تنقیدی معیارات میں اضافہ کرتے رہنے کے باعث بھی۔ محمد حسن عسکری کا نام لینا تو اب فیشن میں داخل ہو چکا۔ ان کے علاوہ مجنوں گورکھپوری، وزیر آغا، ڈاکٹر سید عبداللہ، ڈاکٹر وحید قریشی، مجتبیٰ حسین، ممتاز حسین، فرمان فتح پوری، سلیم احمد، شمیم احمد، جمیل جالبی، ممتاز شیریں، ریاض احمد، سجاد باقر رضوی، نظیر صدیقی، مظفر علی سید، جابر علی سید، محمد سلیم الرحمٰن اور نسبتاً نئے لوگوں میں سہیل احمد خاں، نجیب جمال، انوار احمد، ناصر عباس نیر اور ڈاکٹر ضیاالحسن کے کام اور سنجیدہ فکر تنقیدی رویوں سے صرف نظر کرنا ممکن نہیں کہ ان لوگوں نے تاثراتی، اطلاقی، عمرانی، نفسیاتی، تجزیاتی، امتزاجی اور ساختیاتی تنقید کے بہترین نمونے بہم پہنچائے ہیں۔ دعا ہے کہ خدا ان سب کو مزید لکھتے رہنے کی توفیق دے۔

فکشن کی ذیلی شاخوں میں آپ بیتی، خاکہ نگاری اور سفر نامہ وغیرہ ہیں۔ آپ بیتیوں میں مولانا عبدالمجید سالک کی ''سرگزشت''، قدرت اللہ شہاب کا ''شہاب نامہ''، اختر حسین رائے پوری کی ''گردِ راہ'' اور حمید نسیم کی ''ناممکن کی جستجو'' کو بہ آسانی بے مثل قرار دیا جا سکتا ہے جبکہ سفر ناموں میں مستنصر حسین تارڑ، محمد کاظم، عطاالحق قاسمی اور اختر ممونکا کے لکھے سفر نامے پُر لطف اور چلبلے بھی ہیں اور یادگار بھی۔ جبکہ خاکہ نگاری میں محمد طفیل کی آپ، جناب، مکرم اور معظم، نصراللہ خاں کی ''کیا قافلہ جاتا ہے''۔ شاہد احمد دہلوی کی ''گنجینۂ گوہر''، شہرت بخاری کی کتاب ''کھوئے ہوؤں کی جستجو اور احمد بشیر کی ''جو ملے تھے راستے میں'' کلاسیک کا درجہ رکھتی ہیں۔ احمد ندیم قاسمی کی کتاب ''میرے ہم سفر'' اور لطیف الزماں خاں

کی کتاب ''ان سے ملیے'' کا شمار بھی اچھی کتابوں میں ہوتا ہے۔ احسان دانش کی سرگزشت 'جہانِ دانش' اس صنفِ ادب کی غالباً واحد سچی کتاب ہے۔ اس لیے مَیں نے اسے اس اختصاریے کے آخر میں رکھا ہے کہ سامع یا قاری کے ذہن میں اس کا نقش کچھ دیر قائم تو رہے۔

مجھے معلوم ہے کہ میری اس گفتگو کی حیثیت صرف بلند آہنگ سوچ کی ہے۔ آپ میں سے کسی کا اس سے متفق ہونا ضروری نہیں۔ ویسے بھی ادب میں پسند اور ناپسند کا تعلق ہر شخص کی کیمیا سے ہوتا ہے۔ انسانی طبائع کا اختلاف اگر ادب وفن کے تناظر میں اپنا ظہور نہیں کرے گا تو پھر کب کرے گا اور آپ کو بھی مجھ سے اختلاف کا پورا حق ہے!

(12/13 اگست 2007ء لاہور)

کافی......دل اندر دریا وَسائیں!

عربی ادب کی معروف اور توانا صنفِ سخن ''قصیدہ'' کی تشبیب سے شگفتہ ہوئی خودرو صنفِ سخن ''غزل'' کی پہچان اب موضوع نہیں ہیئت کے حوالے سے ہے کہ اس کا ہر شعر ایک نئے جہانِ معنی کا در وا کرتا ہے اور زندگی کا کوئی تجربہ اس کے دائرہ کار سے باہر نہیں رہتا۔ اسی لیے نظیر صدیقی نے اسے ہر زمانے کی دلہن کہا ہے اور محمد سلیم الرحمٰن نے ہجومِ خیال سے مکالمہ کرتی مہ وش اور اس ناچیز کے خیال میں ظاہر و باطن کی ہر جہت پر نگراں مشاطۂ فکر۔ غزل کہنا' یادٗ خواب اور امکان کو نرم پوروں سے چھیڑتے چلے جانے کا عمل ہے جو ہر سانس کے ساتھ نیا اور انوکھا رہتا ہے اور اسرار اور معلوم کے مابین خلیج کو پیدا کرتا اور مٹاتا ہے۔

بالکل یہی صورت پنجابی' سندھی اور اب اردو میں مروج صنفِ سخن کافی کی ہے کہ اس کی شناخت بھی اب ہیئتی صنف سخن کی ہے مگر اس بارے میں کسی دانشور یا صاحب تحقیق نے کوئی حتمی رائے نہیں دی۔ اُردو اور پنجابی میں تو سوائے محمد آصف خاں کے کسی نے اس موضوع پر تحقیق کی ضرورت ہی نہیں سمجھی۔ سرائیکی میں حفیظ خان نے ''کافی'' کے عنوان سے ایک کتاب لکھی ہے مگر وہ تحقیقی اور تنقیدی سے زیادہ تشریحی ہے اور صنفِ سخن کے بجائے موضوعات سے معاملہ کرتی ہے۔ سندھی میں مخدوم محمد زماں طالب المولیٰ' شیخ محمد ابراہیم خلیل' ڈاکٹر اسد اللہ حسینی' پروفیسر عطا محمد جامی' نواز علی بلوچ وغیرہ نے اس موضوع پر بات کی ہے مگر کافی کی ہیئت اور اوزان کا تعین نہیں کیا اور تو اور ڈاکٹر عبدالجبار جونیجو کے مضمون ''کافی' جو وزن'' میں بھی اس نوع کی کسی کاوش سے احتراز کیا گیا ہے اور یہ اس تناظر میں

قدرے عجیب محسوس ہوتا ہے کہ سندھی اور پنجابی کی اکثر اصناف کے اوزان متعین ہیں۔ مثلاً ''دوہڑہ'' دو مصرعوں پر مشتمل ہے جس کے ہر مصرعے میں چوبیس ماترے ہیں۔ اس میں پہلا بسرام تیرہ اور دوسرا گیارہ ماتروں کا ہے۔ اس ترتیب کو اُلٹا دیا جائے تو یہ ''سورٹھا'' کہلائے گا۔ جبکہ ''ددیا'' کے دو مصرعوں میں ماتروں کی تعداد اٹھائیس اور بسرام سولہ اور بارہ ماتروں پر مشتمل ہے۔ ''چوپئی'' میں ہر مصرع میں پندرہ ماترے اور چاروں مصرعوں میں بسرام آٹھ اور سات ماتروں کے اور ہنس گیتی کے چار مصرعوں میں ہر مصرع میں بیس ماتروں کا اور بسرام گیارہ اور نو ماتروں کے بعد۔ اسی طرح ''وار'' کو ''روشنی'' (نشانی) اور ''سرکھنڈی'' چھند میں لکھا جاتا ہے اور اس طویل نظم میں اسی ہیئتی پابندی کا دھیان رکھا جاتا ہے۔

''کافی'' بھی ایک ہیئتی صنفِ سخن ہے چونکہ اس کا تعلق گائیکی سے ہے اس لیے اس میں ''استھائی'' جسے پنجابی میں ''رہاؤ'' اور سندھی میں ''تھلھ'' کہا جاتا ہے، کا ہونا ضروری ہے۔ یہ ''استھائی'' ایک لحاظ سے کافی کی بنیاد اور پلٹاؤ ہے جو دیگر مصرعوں کی فکری پرواز اور تاثیری کاٹ کو شاعر کے مرکزی خیال سے جوڑے رکھتا ہے۔ ''استھائی'' کے بعد آنے والے آزاد مصرعے مزاج کے اعتبار سے ''استھائی'' سے جُڑے مگر خیال کے لحاظ سے آزاد اور تخلیقی شگفت کو تقویت دیتے ہیں مگر کہیں نہ کہیں ان کے پر ایک مہین تار سے بندھے ہوتے ہیں اور ان کے موجود کی معنویت ''استھائی'' سے پلٹ کر جڑنے کے بعد ہی کھلتی اور توانا ہوتی ہے۔ یہاں پتنگ بازی کی مثال ناموزوں ہے مگر ناصر کاظمی کے کبوتروں کی پرواز اور طے شدہ مراجعت کو یاد کرنے میں کوئی ہرج نہیں۔ ''کافی'' کے کبوتر بھی آزاد مگر کہیں اندر سے بندھے ہوتے ہیں اور اس لیے شاعر کو ظاہر اور باطن سے نسبت قائم کرنے میں آسانی رہتی ہے۔

''کافی'' میں ''دوہڑہ'' ''سورٹھا'' اور چوپئی کی طرح اوزان کی پابندی تو نہیں مگر گائیکی سے متعلق اور وجودی اظہار کی مظہر ہونے کے باعث اکثر بزرگوں نے ہر ''کافی'' کے ساتھ اس کے راگ کا تعین بھی کیا ہے۔ گورونانک، شاہ حسین، گورو ارجن، سچل سرمست اور سید حسین (پیر محل) کی کافیوں میں یہ اہتمام موجود ہے اور علمِ موسیقی کے ماہرین جانتے

ہیں کہ یہ اہتمام بلا وجہ نہیں اور اس اہتمام کو ملحوظ رکھ کر کہی جانے والی ہر کافی اسی راگ میں گا کر ہی اپنی تاثیر کا پتہ دیتی ہے۔ اس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ''کافی'' کے بنیاد گزار شاعر علمِ موسیقی کے بھی ماہر تھے اور ان کی شاعری اور موسیقی کا تال میل جذبے کی شدت اور سچّائی کا مظہر تھا۔ نہ معلوم کس نے کہا تھا کہ تصویر لفظ اور لفظ آواز بننا چاہتے ہیں۔ کافی کی صنف میں یہ آواز بن کر پھر تصویر بن جاتے ہیں اور ہم اس کے اسرار کو کھوجتے ہی رہ جاتے ہیں۔

کیا بُرا ہے اگر اس بات کی تائید میں ''کافی'' کے اہم شاعر ''سچل سرمست'' کی ایک کافی دیکھتے چلیں:

''سُر کلیان''

مکھڑا یار وکھاویں توں' چنگا تھیوائی' شالا بھلا تھیوائی۔ رہاؤ

نت نت آویں ناؤں اللہ دے' ہر دم پھیرا پاویں توں

ہر دیہہ رہ یارا ساں کن' ہک دم دور نہ جاویں توں

تیڈے کیتے سِکدی وتدی' اَنگن اساڈڑے آویں توں

نال تساڈے ہورہی ہاں مَیں' چت اساں توں نہ چاویں توں

نال سچل دے سوہنا سائیں' نُونُو غمزے لاویں توں''

مگر یہ واضح کر دوں کہ پروفیسر محمد آصف خاں کی تحقیق کے مطابق ''کافی'' کے پہلے شاعر گورونانک جی (1538-1469) ہیں۔ انہوں نے دلائل و براہین کے ذریعے ڈاکٹر نبی بخش بلوچ کے اس دعوے کو رد کیا ہے کہ شاہ عنایت کے کلام میں کافیاں موجود ہیں'' جو انہوں نے اپنی کتاب ''کافیون'' میں کیا ہے۔ اس دعوے میں لطف کا پہلو یہ ہے کہ ڈاکٹر صاحب نے اپنی بات کی تائید میں کوئی کافی درج کی ہی نہیں۔ مزید برآں وہ ''وائی'' اور ''کافی'' کو الگ الگ صنفِ سخن گردانتے ہیں اور شاید یہ بات کسی حد تک سچ بھی ہے۔

سندھ کے محققین کا یہ دعویٰ ہے کہ ''کافی'' کی صنف کے بنیاد گزار سندھی صوفی شاعر ہیں۔ ڈاکٹر نبی بخش بلوچ کا ذکر آچکا۔ لطف اللہ بدوی نے ''تذکرۂ لطفی'' حصہ دوم میں

سندھ میں سچل سرمست کو ''کافی'' کا موجود قرار دیا ہے اور صوفی قربان علی قربان نے ''صوفی سانجاہ'' میں ان کی تائید کی ہے تاہم شیخ عبدالرزاق راز نے اپنے مضمون ''سندھ جوادبی ورثو'' جو ''نیئن زندگی'' کراچی نومبر/دسمبر 1983 میں شائع ہوا، کافی کے اولین شاعر کے طور پر میاں صاحب ڈنّہ فاروقی کا نام لیا ہے جو سچل سرمست کے دادا تھے اور 1788 میں اللہ کو پیارے ہوئے تھے۔ان کی یہ کافی دیکھیے:

''راگ کافی''

''دوڑیں چھاکوں وڑا جیڈ یوں آ ہے جئی میں   استھائی

صحیح سنجاتم، سرتیوں دل میں آ ہے دلدار

کا کیوں آ ہے قلوب میں، کیچ دھنی کو ہار

ناحق وندر چھو ونجاں بھا کر میں بھوتار

نحن اقرب اوڈ ڑو ڈ لدھم لالن یار

ساہیوں اوڑ و سپریاں، کوہ پچھان بیو پار

صاحب ڈتے سمجھیو، تن اندر تکرار''

تو اس طرح سندھی ادب میں ''کافی'' کی عمر ڈھائی سو سال سے زیادہ نہیں بنتی جبکہ بابا جی گورو نانک کا زمانہ ساڑھے پانچ سو سال پہلے کا ہے اور ان کی تین کافیاں، راگ آسا، راگ سوہی اور راگ مارو میں گورو گرنتھ صاحب کا حصہ ہیں۔ ذرا دیکھیے،

راگ مارو سوہلے

''جگ تس کی چھایا، جس باپ نہ مایا... رہاؤ

نہ تس بھین نہ بھرا او و کمایا

نہ تس اویت، کھیت کل جاتی، او ہو اج گور من بھایا

نا کال پر کھ ناہی سر کالا، تو پر کھا لیکھ اگم نرالا

ست ستو کھ سبد ات سیتل بیچ بھائے لولایا''

تاہم یہاں ڈاکٹر نبی بخش بلوچ کی اس بات سے اتفاق کرتے ہی بنتا ہے کہ

گورونانک جی کی کافیوں میں کافی کی ہیئت اپنی ابتدائی شکل میں ظہور کرتی ہے اور اس کی صحیح اور کلاسیکی صورت شاہ حسین 1538-1601ء کے ہاں نظر آتی ہے۔ دیکھیے:

راگ گوڑی

"نی اسیں آ دکھڈا ہاں لڈی . (رہاؤ)

نوں تار ڈور گڈی دی اسیں لے کراہاں اڈی

ساجن دے ہتھ ڈور اساڈی میں ساجن دی گڈی

اس ویلے نوں پچھوتا سیں، جا پوسیں وچ کھڈی

کہے حسین فقیر سائیں دا' دنیا جاندی بڈی"

یہاں اس امر کا محل تو نہیں مگر کیا برا ہے اگر کبیر داس (1398-1518ء) اور میرا بائی (1498-1565ء) جو کسی حد تک گورونانک جی کے ہم عمر تھے اور ان کی شاعری اور فلسفہ نے نہ صرف ہندی ادب پر گہرے نقوش چھوڑے ہیں بلکہ شمالی ہند کے عوام کے دل و دماغ کو بھی متاثر کیا ہے اور ان کی شاعری "کافی" کی روایت کو چھوتے ہوئے گزرتی ہے، کا ذکر بھی کیا جائے، ذرا دیکھیے:

"تلفے بن بالم مور جیا

دن نہیں چین رات نہیں نندیا

تلف تلف کے بھور کیا

تن من مور رہٹ اس ڈولے

سون سیج پر جسم چھیا

نین جھکت بھئے پنتھ نہ سوجھے

سائیں بے دردی سدھ نہ لیا

کہت کبیر سنو بھائی سادھو

ہرو پیر دکھ جور کیا"

("کبیر" اپر بھاکر ماچوے: ص 56)

''میرے تو گردھر گوپال دوسرو نہ کوئی
ماتا چھوڑی' پتا چھوڑے' چھوڑے سگا سوئی
ساندھا سنگ بیٹھ بیٹھ لوک لاج کھوئی
سنت دیکھ دوڑی آئی' جگت دیکھ روئی
پریم انسو ڈار ڈار امر بیل بنوئی
مارگ میں تارن ملے' سنت نام
دوئی ست سدا سیں پر نام ہر دے ہوئی
اب تو بات پھیل گئی جانے سب کوئی
داسی میرا لال گردھر ہوئی سو ہوئی

(''پریم وانی'' / میرا بائی' ص 25)

مجھے کہنے دیجیے' کہ ''بھجن'' اور ''کافی'' میں ہیئتی مماثلت کی بنیاد پریم بھگتی ہے اور اس کا پھیلاؤ سنگیت سے ہم آہنگ ہے اس لیے کافی کو مختص لاگوں میں گایا جاتا ہے اور اس کی حقیقت کو صرف سخن کی بنیاد پر سمجھا نہیں جا سکتا۔

پنجاب میں ''کافی'' کی روایت کے دیگر بڑے نام بلھے شاہ اور خواجہ غلام فرید ہیں۔ یوں قطب شاہ لڑی کے کئی شاعروں کے یہاں بھی اسے آزمایا گیا ہے مگر ہمارے ناقدین نے مذکورہ دو شعرا کا ذکر کیا ہے مگر اس میں ان کو کسی حد تک تسامح ہوا ہے اور محمد آصف خاں نے اس ضمن میں درست محاکمہ کیا ہے۔ دیوان فرید کے عمیق مطالعے سے واضح ہوتا ہے کہ ان کے کلام کا بڑا حصہ غزلوں پر مشتمل ہے اور انہیں راگوں کی بجائے چھند اور بحور کے ذریعے نبھایا گیا ہے۔ مثلاً

عشق لگا گھر دوسریا — زر دوسری ور دوسریا (مطلع)
ولیاں کیچ فرید نہ ٹرساں — سچ برداڑ دوسریا (مقطع)
ویسوں سنجھ صباحیں — خالی رہن جائیں (مطلع)
عشق فرید ہوں دکھ دڑے — بچھیاں بر ہوں بلائیں (مقطع)

صریحاً غزلیں ہیں اور اس طرح کی غزلوں کی ایک معقول تعداد ان کے دیوان کا حصہ ہے۔ جبکہ بُلھے شاہ ''کلیات'' میں بھی ''اٹھ جاگ گھراڑے مار نہیں'' اور ''مونہہ آئی بات نہ رہندی اے'' اڑل چھند میں اور ''اک رانجھا مینوں لوڑیدا مالتی چھند میں کہی گئی نظمیں ہیں اور انہیں ''کافی'' قرار دینا ''کافی'' کی ہیئت کے تقاضوں سے لاعلمی کے باعث ہے۔

خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا۔ آیئے ایک بار پھر ''کافی'' سے متعلق بنیادی اصولوں پر بات کریں۔ اس صنف پر پنجاب میں تو شاید ہی کسی کو کچھ کہنے کی توفیق ہوئی ہو۔ سندھ کے حکماء کی آرا میں بھی تضاد ہے۔ کسی نے اسے ''راگنی'' کہا ہے تو کوئی اسے سمپورن'' راگ'' مانتا ہے۔ کسی نے اسے امیر خسرو کی ایجاد قرار دیا ہے تو دوسرا اسے شاہ لطیف بھٹائی کی عطا گردانتا ہے۔ کچھ اس لفظ کو عربی لفظ ''قوافی'' کی بگڑی ہوئی شکل قرار دیتے ہیں تو دوسرے اسے ''کفعیہ'' سے ماخوذ بتاتے ہیں مگر یہ ہے کہ سندھی اور پنجابی میں اس صنف پر مشتمل کلام کا محدود ذخیرہ ہے اور عہد حاضر میں بھی شیخ ایاز، نجم حسین سید، مشتاق صوفی، رفعت عباس، شارب اور اس ناچیز کی سرائیکی/ پنجابی کتابیں اور سرمد صہبائی اور ثروت حسین کی اردو کافیاں منظر عام پر آ چکی ہیں اور کچھ اور لکھنے والے بھی ہیں مگر وہ اس صنف کے حوالے سے زیادہ اہم نہیں۔

سنگیت سے متعلق کتابوں ''دلکش سنگیت'' اور سارامرت'' میں ''کافی'' کو ایک ٹھٹھ سے مشتق کہا گیا ہے۔ جیسے پنڈت سارنگ دیو نے 1400ء میں ''ہر پیا میل'' کا نام دیا۔ بعد میں امیر خسرو نے اس سے سمپورن راگ ایجاد کیا۔

نواب مردان علی خان نے کتاب ''غنچہ راگ'' آنند راج مخلص نے اپنی لغت اور ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ نے ''کافیں بلھے شاہ'' کے دیباچے میں اسے راگنی کیا ہے جبکہ سید منظور نقوی ''حسین زندگی اور مولانا غلام محمد گرامی ''ونجارن والیوں'' اس کی ایجاد کا سہرا امیر خسرو کے سر باندھتے ہیں اور اسے سمپورن راگ قرار دیتے ہیں۔ اس کے برعکس ڈاکٹر نبی بخش بلوچ اسے سندھ کا راگ قرار دیتے ہیں اور اسے ملتان تک مروج قرار دے کر امیر

خسرو کو اس کا خوشہ چین قرار دیتے ہیں۔ محمد غوثی مانڈوی اپنی کتاب ''گلزارِ ابرار'' میں اس کا اعادہ کرتے ہیں اور یہی رائے ابوالفضل کی ''آئین اکبری'' میں ہے اور وہ راجہ بیربل کو کافی گانے میں ماہر قرار دیتے ہیں۔

خواجہ خورشید انور نے ''کافی ٹھاٹھ اور کھماج ٹھاٹھ میں صرف گندھار کا فرق بتایا ہے اور یہ کہ کافی ٹھاٹھ کا گندھار کومل ہے۔ وہ اسے سمپورن راگ قرار دیتے ہیں جبکہ قاضی ظہور الحق اسے راگنی قرار دیتے ہیں۔ ان کے بقول ''کافی راگنی میں گندھار اور نکھاد کومل اور باقی سارے سرشدھ ہیں۔ ہرن' سمپورن' سمپورن' وادی سرپنچم اور گانے کا وقت رات کا دوسرا پہر ہے۔ خیر کچھ بھی ہو یہ طے ہے کہ ''کافی'' موسیقی کا انگ ہے اور صدیوں سے وادیٔ سندھ اور پنجاب میں برتا جاتا ہے۔

اب دو باتیں لفظ ''کافی'' کے حوالے سے۔ اس ضمن میں علمائے بصیرت کی رائے منقسم ہے۔ عبدالغفور قریشی اپنی کتاب ''پنجابی زبان دا ادب تے تاریخ'' میں ''کافی'' کو عربی لفظ ''قوافی'' کی بگڑی ہوئی شکل قرار دیا ہے اور اپنی ایک اور کتاب ''پنجابی ادب دی کہانی'' میں اپنی اس رائے کو دہرایا ہے۔ مولانا فضل احمد غزنوی کا خیال ہے کہ کافی عربی زبان کا لفظ ہے اس کا مادہ ''کفی'' اور مصدر ''کفایۃ'' ہے اور اس کا اسم فاعل ''کافی'' ہے اور اس کے معنی خالی جگہ بھرنا' مراد پانا اور خوش بخت ہونا کے ہیں جبکہ سید عطا حسین موسوی 'کف'' کے معانی ''دف کی لکڑی'' قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک ''استکفوا'' کے معانی ''خیرات لینے کے لیے ہاتھ پھیلانا'' ہیں۔ اس لیے وہ اسے طرزِ فقیری سے متعلق جانتے ہیں مگر مخدوم محمد زمان طالب المولیٰ کی رائے میں یہ لفظ ''قافیہ'' ہے جس میں سے لفظ ''قافی'' بمعنی ''الکلام المقفی'' نکلا ہے یعنی قافیہ والا کلام' بیعت' شعر اور اس کی تائید میں ڈاکٹر نبی بخش بلوچ اسے کتابت کی غلطی سے مروج العوام ہو گیا مانتے ہیں۔ پروفیسر محمد آصف خاں اس پر محاکمہ کرتے ہوئے صرف ''ف'' کی وجہ سے اسے عربی النسل قرار دیتے ہیں کیونکہ پنجابی اور سندھ کی بولیوں میں یہ آواز موجود نہ تھی۔ اس لیے وہ اسے عربی زبان کی عطا قرار دیتے ہوئے مخدوم طالب المولیٰ کی رائے کی تائید کرتے ہیں مگر الجھن یہ ہے کہ

قافیہ کا استعمال تو ''شلوک'' ''گاہ بیت'' اور دوہڑے'' میں بھی کیا جاتا رہا ہے پھر انہیں ''کافی'' قرار کیوں نہیں دیا گیا۔ سو اس ناچیز کی رائے میں کافی اردو غزل کی طرح ایک ہیئتی صنف سخن ہے۔ تاہم اس میں موضوعاتی تنوع کے ساتھ ساتھ ایک محدود سطح پر ہیئتی تنوع پیدا کرنے کی گنجائش بھی موجود ہے اور عہد حاضر کے شعرا نے اس سہولت سے بھرپور فائدہ اٹھایا ہے۔

سندھی ادب میں شیخ ایاز کی ''جو بیجل نے آکھیا' جدید طرز فکر کی کافیوں پر مشتمل ایک نادر شعری اساطیر ہے۔ پنجابی میں نجم حسین سید نے ''کافیاں'' کے عنوان تلے ایک شعری مجموعہ مئی 1965ء میں شائع کیا تھا مگر انہوں نے کافی راگ کا لحاظ رکھا ہے نہ ہیئت کا۔ اپنی کنہ میں یہ جدید حسیت کی آزاد نظموں کا ایک مجموعہ ہے اور زیادہ تر نظمیں موزوں عنوان کی حامل ہیں۔ صرف ایک نظم پر لفظ ''کافی'' درج ہے مگر اسے بھی ''کافی'' قرار دینا دشوار ہے کہ اس میں ''استھائی'' یا ''رہاؤ'' کا تردد ہے نہ آزاد مصرعوں اور انترول کا۔ ذرا دیکھیے چند مصرعے:

''اج میں کیہڑے کیہڑے کپڑے پاواں
ڈب کھڑبے
چٹے
کالے
ساوے پیلے
اکے لال گلاں رنگاواں
اک دل کردائے سارے کپڑے پھونک کے کراں سواہ
نہ گھاہ پتر دل دوالے نہ ای بھبھوت رماواں
کھل وی کٹیون کھچ کے لاہواں
تے تھاں تھاں تنگ سکاواں

(''کافیاں''، نجم حسین سید، ص 9)

اسی طرح پنجابی میں ''کافی'' کی جدید روایت کا آغاز مشتاق صوفی کی 'مٹھ وگے دریا'' (جولائی 1974ء) سے ہوتا ہے۔ 1978ء میں میری کتاب ''دنیا بھرے غمازی'' اور 1993ء میں ''پانی رمز بھرے'' شائع ہوئی جس کی تمام کافیں 1977ء میں لکھی جا چکی تھیں اور رسائل میں چھپ بھی گئی تھیں۔ یہ کتاب سرائیکی ادبی بورڈ نے شائع کی۔ جس کے بعد 1999ء میں پروفیسر شارب کی ''کوئی اندروں در کھڑکا دے'' شائع ہوئی اور یوں کافی کی جدید روایت کی بنیاد پڑی۔

سرائیکی میں رفعت عباس' سلیمان سہو' خالد اقبال اور شمیم عارف قریشی نے کافی کی روایت کا احیا کیا ہے مگر یہ سب کتابیں 'میری کتاب'' ''پانی رمز بھرے'' کے بعد شائع ہوئی ہیں اور ان میں رفعت عباس کی ''عشق اللہ سئیں جا گیا'' کو خاص اہمیت حاصل ہے مگر وہ بھی میرے شعری اثر کا اعتراف کرتے ہیں اور اس طرح ناچیز کو نئی فکر کی روایت کا بنیاد گزار جانتے ہیں۔

اردو میں ثروت حسین اور سرمد صہبائی کی ''نیلی کے سورنگ'' کا ذکر کرنا ضروری ہے۔ انہوں نے خیال اور شعری جمال کی سطح پر ''کافی'' کے ایک نئے منطقے کی بنیاد رکھی ہے۔ آیئے آخر میں ان کے کلام سے چند مصرعے دیکھتے چلیں:

''تیرا ساوا جوبن وسّے نی
لوا گلاب تیرے ساہ اندر رمزرتاں دی وسّے نی
نیلے نین اسماناں اندر غیبی سورج وسّے نی
سڈے ٹھردے سینے اتے بدرنگی چھاں پئی کسّے نی
تن تیرے دی رتی خوشبو سڈی رت وچ جسّے نی''

(مٹھ وگے دریا/مشتاق صوفی' ص 7)

''دکھ سون نہ دیون اکھیاں نوں
دانہ دانہ جتّے اندر جوگ چگاون پکھیاں نوں
لال لہو دے دھکھدے تارے' پئے ویکھن وکھیاں نوں

رانجھن یار دی خشبو چن چن، ہیر سنگھاوے سکھیاں نوں
آپے گڑ نال سانگا لاون، آپ اُڈاون مکھیاں نوں
(دنیا پھرے غمازی/ غلام حسین ساجد/ص 81)

سجن ساڈے ساہ ساہ دے وچ رچ
سنگھوں ہیٹھاں اترن اوکھا، کوڑا زہری سچ
سیت دی سیونک ہڈاں نوں چوسے بھانبھڑ بن کے مچ
نیناں دی سکدی چھپڑی وچ ٹرنے اتھرو، بچ!
کفر الحاد دے گھنگھرو بنھ کے مسجد وہیڑے نچ
("کوئی اندروں در کھڑکاوے"/ شارب، ص 88/87)

'کوئی آندا پئے' میاں آندا پئے
کوئی خبر پریں دی ہل سکدی
کہیں ویلے بیڑی ٹھل سگدی
کوئی دریا حالی واہندا پئے
کوئی صورت حالیں بندی پئی
کوئی تانی حالیں تندی پئی
کوئی لک چھپ تے مسکاندا پئے
کوئی نواں عطر وی ہو سکدے
کوئی مشک عنبر وی ہو سکدے
ہک قافلہ حالیں لاہندا پئے!
("عشق اللہ سائیں جاگیا"/ رفعت عباس، ص 12)

''تیری بنل چڑھوں میں سانول' تیری بنل چڑھوں
خوشبو کے مدھم کن رس میں اپنا بھید کہوں
تیرے پیاس بھرے ہونٹوں سے پیاسی گود بھروں

ہم آغوش کے موسم میں کلی سے پھول بنوں
رنگ اور خوشبو جیسے بجے تیرے سنگ جنوں"

("نیلی کے سورنگ/سرمد صہبائی' ص 13/12)

"کیا طنبور کہے
مٹی کے اندھیؤ اندر کیا طنبور کہے
مٹی پانی کا سیارہ' گونج رہا اکتارا
کیا کیا نور کہے
دل اندر دریاؤ سائیں' آ دُسائیں
مٹی کی تہ داری اندر' کیاری اندر
زر و زیور کہے
مٹی کے اندھیؤ اندر کیا طنبور کہے"

(آدھے سیارے پر/ثروت حسین' ص 65)

اس کے علاوہ شمیم عارف قریشی' سلیمان سہو اور خالد اقبال بھی اسی روایت کی توسیع میں لگے ہیں اور ایک اچھی کتاب "اللہ ورسوہینہ" کے خالق اعجاز ہیں۔ سوکانی کی روایت موسیقی اور شاعری ہر دور کی سطح پر آگے بڑھ رہی ہے اور خوب بڑھ رہی ہے۔

(8 ستمبر 2017' لاہور)

باغ اور طرح کا

مَیں پچپن برس سے شہر میں رہ رہا ہوں اور خاصا "Nostalgic" ہوں۔ مجھے یہ بھی معلوم نہیں کہ میرے ناسٹلجیا کی یہ صورت "Restorative" ہے یا "Reflective" یا ان دونوں کا ادغام۔ مگر ایسا ہے کہ بعض کتابیں مجھے اداس کر دیتی ہیں۔ بیتے ہوئے کل کے روبرو لا کھڑا کرتی ہیں۔ مجھے ایک بار پھر اپنے بچپن کی طرف لوٹ جانے پر مجبور کرتی ہیں۔ خواب ہوتے پرندوں، درختوں، جھاڑیوں، رنگوں، خوشبوؤں، کرداروں، آوازوں اور زمانوں کے مقابل لا کھڑا کرتی ہیں اور ماضی کی دھند میں لپٹی صدیاں سکڑ کر لمحہ بن جاتی ہیں۔

ایسا کئی بار ہوتا ہے۔ بار بار ہوتا ہے۔ کبھی منظر نامے اور ماحول کی یکسانیت کے باعث، کبھی زبان اور طرزِ کلام کی مماثلت کی وجہ سے، کبھی معاشرتی تفاعل کی یک رنگی سے، کبھی فکر و دانش کے اشتراک کے سبب اور کبھی رنج اور خوشی کی ہم آہنگ لے کے اثر سے مگر ایسا ہوتا ہے اور یہ ناسٹلجیہ میرے لیے صرف ماضی کی بازیافت کا سبب ہی نہیں بنتا۔ اس حقیقت کی خبر بھی دیتا ہے کہ ان معدوم شباہتوں کی کیمیا ممکن نہیں اور ان کے نقوش کو مٹانے والی گرد کی تہیں اب پتھر بن چکیں۔

سعید بھٹا انہیں معدوم ہوتی نعمتوں کی بازیافت پر لگے ہیں۔ ''کمل کہانی''، ''نابر کہانی''، ''بار کہانی''، ''راج کہانی'' اور ''دلیس دیاں واراں'' ان کی وہ کتابیں ہیں جو پنجاب کی تاریخ، معاشرت، تعقل اور تفکر کی کلید ہیں۔ یہ کتابیں کم و بیش تین ہزار برس کی لوک دانش، بیانیے اور طرزِ عمل کا آئینہ ہیں اور ان میں زندگی کی وہ حرارت اور تھرتھری ہے جو ان کا مطالعہ آغاز کرتے ہی لہو میں گھر بناتی ہے اور پنجابی ذہن کی ہمہ گیری اور عمق کا پتہ دیتی ہے۔

یوں تو دنیا بھر میں کسی بھی قوم کی معلوم تاریخ غاصبوں یا حاکموں کا بیانیہ ہوتی ہے مگر پنجاب کی تاریخ کو جس طرح مسخ اور بے چہرہ کیا گیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ اس لیے اس کی متوازی تاریخ مرتب کرنے اور اس کی سمت کو درست کرنے کی اشد ضرورت ہے۔ لوک ادب، جس کی کئی صورتیں کہانی، شاعری، پہیلی، شجرے اور حکایت ہیں۔ اس متوازی تاریخ کو مرتب کرنے کا بنیادی حوالہ ہیں اور سینہ بہ سینہ سفر کرتی ہوئی دانش سے معمور حقیقتوں کو کاغذ پر منتقل کرنے کا کام سب سے زیادہ اہم۔ مگر ہم نے اس ضمن میں ناقابل معافی کاہلی اور غیر ذمے داری کا ثبوت دیا ہے اور بدلتے ہوئے سماج اور الیکٹرانک میڈیا کے عفریت نے لوک بیانیے اور دانش کو معدوم کر دیا ہے۔ یہ کسی ایک شخص، نسل یا قوم کی یادداشت کے ختم ہونے کا قصہ نہیں ہماری اجتماعی یادداشت کے خاتمے کا اعلامیہ ہے اور دکھ اس بات کا ہے کہ ہم اپنے اس نقصان سے اب تک لاعلم اور بے بہرہ ہیں۔

سعید بھٹہ نے اپنی کتابوں میں اس معدوم ہوتی وراثت کو سلجھانے کی سعی کی ہے مگر یہ کام بہت پہلے اور بہت سے لوگوں کے کرنے کا تھا کہ پنجاب کے ایک ایک گاؤں میں پھرنے، لوگوں کی یادداشت کو کھنگالنے، ریکارڈ کرنے، نقل کرنے اور مرتب کر کے کتاب کی شکل دینے کا کام ایک اکیلے شخص کا کام نہیں۔ اس کے لیے اداروں کی ضرورت ہوتی ہے، کارکنوں کی، محققین کی، نقول تیار کرنے والوں کی اور زبان کی ندرت کو سمجھنے اور برقرار رکھنے والوں کی۔ مگر یہاں معاملہ ایک شخص کی استعدادِ کار کو آزمانے کا ہے اور حیرت اس بات پر ہے کہ اس شخص نے کسی مرحلے پر بھی اپنے آپ کو کمزور ثابت نہیں کیا اور پنجابی لوک دانش کے حقیقی رس کو محفوظ کرنے میں غیر معمولی استقامت، صداقت اور اہلیت کا مظاہرہ کیا ہے۔

''دیس دیاں واراں'' ایسا ہی ایک غیر معمولی کارنامہ ہے۔ ''وار'' کے لفظ میں انگریزی لفظ War سے عجیب تشابہ ہے اور مزے کی بات یہ ہے کہ صنفِ شعر کے لحاظ سے اس کی نسبت جنگ ہی سے ہے۔ یہ وہی صنفِ شعر ہے جسے عربی میں ''رجز'' کا نام دیا جاتا ہے اور جو میدانِ جنگ میں سورماؤں کا حوصلہ بڑھانے اور انہیں جوش دلانے کے لیے

پڑھے جاتے تھے۔ اس میں خاندانی تفاخر، حربی ندرت، نسلی برتری، ادائے سبقت اور وراثتی بہادری کا بیان بنیادی عوامل ہوا کرتے تھے اور سورماؤں کی غیرت اور غضب کو بھڑکانے کے لیے انہیں نہایت پُرسوز اور پُرتاثیر انداز میں برتا جاتا تھا۔ عربوں میں یہ رجز خود سُورما بھی پڑھا کرتے تھے اور قبیلے کی خواتین بھی مگر پنجاب میں اس وراثت کے متولی مراثی تھے۔ اس طرح ایک طرف کارزار میں حدّت پیدا ہوتی تھی تو دوسری طرف اس خطے کی تاریخ بھی رقم ہو جاتی تھی۔

سعید بھٹا نے اپنے پیش لفظ ''پتھلیاں واراں میں ''وار'' کے مفہوم، تاریخ، کردار اور طریق تحقیق پر تفصیلی بحث کی ہے جسے مَیں دہرانا غیر ضروری جانتا ہوں۔ پھر بھی یہ واضح کر دینے میں کوئی ہرج نہیں کہ ''دیس دیاں واراں'' کا تعلق قبائلی لڑائیوں سے ہے۔ ان کا مقصد وہی قبائلی تفاخر کا بیان، لہو کی تال کی تیزی میں اضافہ کرنا اور تاریخی تسلسل کا سنبھالنا ہے اور اس کے لیے مروجہ بحروں اور روایتی اسالیب یعنی ''نشانی'' اور ''سرکھنڈی چھند'' کو استعمال میں لایا گیا ہے مگر ان کی افادیت اس عہد کی فکر، معاشرت، طرزِ عمل اور اخلاقیات کا نقیب ہونے سے ہے۔ اردو مرثیے کی طرح یہ ''واریں'' بھی کسی قبیلے یا قوم کی اجتماعی نفسیات کو ظاہر کرتی ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ان میں پنجاب کی مٹی کی خوشبو بہت نمایاں ہے اور لوگوں کے دلوں کی دھڑکن بہت واضح۔

''دیس دیاں واراں'' (پہلی جلد) پنجاب کے دیسی قبائل کی آپسی لڑائیوں سے متعلق ہے۔ اس میں کُل چھ ''واریں'' ہیں اور پہلی دو ''وار'' کا تعلق پنجاب کے ایک اساطیری حیثیت رکھنے والے حقیقی کردار ''نورے چدھڑ'' سے ہے۔ ان میں سے پہلی وار کے شاعر میر بہرام ہیں جو نورے چدھڑ کے پُشتی مراثی تھے۔ سعید بھٹا نے عمیق تحقیق اور ماخذ کو اچھی طرح کھنگالنے کے بعد اسے سترھویں صدی سے متعلق قرار دیا ہے اور اسے اٹھارہویں صدی کے نصف اول تک موجود تسلیم کیا ہے۔ اس طرح یہ وار کم و بیش پونے تین سو برس پہلے کے پنجاب کے باطنی مزاج اور برتاوے کی غمازی کرتی ہے اور دریائے چناب

کے کنارے پر آباد لوگوں کے فکری رویوں اور عملی پیش رفت کی خبر دیتی ہے۔ اس وار کے تناظر میں پتہ چلتا ہے کہ تب اور اب کی معاشرت میں کتنا بُعد ہے اور قوت' امارت' زراعت اور نسلی تفاخر کا سبب بننے والی اشیا میں کتنا کچھ بدل گیا ہے۔

سعید بھٹا نے درست تحقیق کی ہے کہ تین سو برس پہلے جھنگ کے علاقے کی معاشرت مویشی پالنے کی معاشرت ہے۔ اس لیے دریاؤں کے ساتھ ساتھ کی زمین پر قابض ہونا اور حد ملکیت کو زیادہ سے زیدہ وسعت دینے کی تگ ودو کرنا اہم ہے۔ کیوں کہ زراعت اور چراگاہوں سے مستفیض ہونے کی صورت دریائی پانی سے پیدا ہونے والی نمی اور سیلاب سے ہونے والی سیرابی میں ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے' جب اناج پیٹ بھرنے کی حد سے زیدہ ہونے کا تصور محال ہے اور چراگاہوں کی وسعت مویشیوں میں بڑھوتی کی نوید' سو یہاں ہونے والی ہر جنگ کی نسبت انھی دو اشیا سے ہے۔

سعید بھٹا کی تحقیق کے مطابق مہر بہرام کی ''وار'' سترھویں صدی کی آخری دہائی میں لکھی گئی تھی۔ اسی لیے اس وار کی زبان' معاشرت' فکر اور طرزِ ادا کم و بیش سَوا تین سو برس پرانی ہے۔ اس وار کے لکھے جانے کا مقصد تو وہی ہے جو کسی بھی رزمیہ نظم کی اساس ہوتا ہے مگر اس کوشش میں اچھی بات یہ ہوئی ہے کہ اس وار کے ذریعے سے اس زمانے کی معاشرت رسوم و رواج' فکرو دانش' باہمی قربتیں اور فاصلے' رواداری' تعصبات اور سب سے بڑھ کر زبان اور اس سے جڑی لفظیات نہ صرف محفوظ ہو گئی ہے بلکہ زبان کے تحقیقی سفر کی ایک کڑی بھی بن گئی ہے۔

''نورے چدھڑ دی وار'' کے دوسرے شاعر میاں جانی ہیں جن کی نسبت اسی عہد سے ہے اور سعید بھٹا کی تحقیق سے ثابت ہوتا ہے کہ ''میاں جانی نے یہ ''وار'' اپنے ممدوح کی زندگی ہی میں لکھنا شروع کر دی تھی اور اس کے ابتدائی بند نورے چدھڑ کی محفل میں سنائے بھی تھے۔ یعنی یہ دونوں ''واریں'' ایک خاص عہد کے پنجاب کا حقیقی چہرہ ہیں اور ان کے ذریعے اسی زمانے کے ''جھنگ'' کی درست تصویر کھینچنا ممکن ہے۔

ان دونوں ''واروں'' میں میر بہرام کی وار کل چھتیس بند اور دو سو گیارہ اشعار پر مشتمل ہے اور انہوں نے صرف ''نشانی چھند'' کا استعمال کیا ہے۔ جبکہ میاں جانی کی وار کے تریسٹھ بند ہیں اور اشعار کی تعداد چار سو چھیالیس۔ یہاں یہ واضح کر دینا بہتر ہوگا کہ ''نشانی چھند'' میں قافیہ اردو مثنوی کی طرز پر مصرعے کے آخر میں آتا ہے اور ایسی وار عموماً غیر مردف ہوتی ہے جب کہ ''سرکھنڈی چھند'' میں قافیہ مصرعے کے درمیان آتا ہے اور نظم کی صورت ''نظمِ معریٰ'' کے مماثل ہوتی ہے، جیسے:

تپ کچہری نواب دی، جواب کچے ذر تے
تیری خاطر ٹوریا، آپ ایہم چڑھ کے
(میر بہرام نشانی چھند)

ڈھاڈھی ات چناری، اگے داتیاں
خان گولے کی سرداری، آد قدیم دی
(''سرکھنڈی چھند'' میاں جانی)

اسلوبی تخصیص کے علاوہ میر بہرام کی وار کی ایک خاصیت یہ بھی ہے کہ اس کے شعری حصے سے قبل ''دچار'' یعنی وضاحتی کتھا بھی ہے جو اس زمانے کی نثر کا دل فریب نمونہ ہے۔ اس طرح یہ وار ایک خاص عہد کی نظم و نثر کی نقیب بھی ہے اور اس زمانے کے آثار اور تہذیبی رویوں کی بھی۔

سعید بھٹا نے سارے پنجاب کو گھوم پھر کر نہیں دیکھا اور ان کی تخلیق کا دائرہ جھنگ اور اس کے اردگرد کے علاقوں تک محدود ہے مگر اس معاشرت کو سارے پنجاب کا حوالہ جاننا چاہئے کہ اس عہد کی معاشرت میں یہ سب کچھ مشترک تھا اور دریاؤں سے جڑی زندگی میں پنپنے اور اُجڑنے کی وجوہات ایک سی تھیں۔ اس لیے یہ ''واریں'' اس مٹی کی اجتماعی شباہت کی داعی ہیں۔

اس کتاب کی باقی چار ''واریں'' ایک ہی شاعر میر چوغطہ کے زورِ قلم کا نتیجہ ہیں۔ یہ

چار ''واریں'' ''بھٹیاں بلوچاں دی وار'' ''بھٹیاں تسوآنیاں دی وار'' ''ظلیر یاں منگیاں دی وار'' اور ''ظلیریں اعواناں دی وار'' ہیں۔ سعید بھٹا کی تحقیق کے مطابق میر چوغطہ ''نورے چدھڑ دی وار'' کے شاعر میر بہرام کے پوتے تھے۔ وہ میر معظم کے بیٹے تھے اور ''پپل بھٹا'' تحصیل چنیوٹ ضلع جھنگ میں پیدا ہوئے تھے (اتفاق سے اس کتاب کے محقق کی نسبت بھی اسی بستی سے ہے) ان کی نسل سے ان کے پوتے میاں باز کو دانش مندی' گفتگو کے سلیقے' قابلِ قدر یادداشت' جادو بیانی اور دل پذیر طرزِ ادا کے باعث چناب سے جڑے علاقوں کے طول و عرض میں اساطیری کردار سمجھا اور قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا اور ''کمال کہانی'' کے جادو بیان داستان گو میاں کمال دین نے اپنے پُرتاثیر بیانیے اور رمزیت سے بھری گفتگو کا سلیقہ انہی سے پایا تھا۔

سعید بھٹہ بتاتے ہیں کہ میر چوغطہ کی یہ چاروں ''واریں'' میاں باز کے حافظے کا حصہ تھیں اور انہوں نے اپنے عہد پیری میں انہیں اپنے پوتے چوغطہ خان کو لکھوا دیا تھا۔ سعید بھٹہ کی تحقیق کے مطابق ''بھٹیاں بلوچاں دی وار'' 29 اپریل 1942ء کو لکھوائی گئی۔ اس طرح سو برس سے زیادہ کی یہ یادداشت میں محفوظ وراثت' چھ پشتوں کے بعد ہمیشہ کے لیے محفوظ ہوگئی۔ جبکہ دوسری وار کا زمانہ قدرے بعد کا ہے کیوں کہ اس وار ''بھٹیاں نسوآنیاں دی وار'' کا مرکزی کردار قادر بخش سمت 1862ء میں وفات پاتا ہے یعنی آج سے دوسو بارہ برس پہلے۔ کیوں کہ عیسوی تقویم کے مطابق اس کا زمانہ 06-1805 ٹھہرتا ہے جبکہ میر چوغطہ کی لکھی تیسری وار ''ظلیریاں منگیاں دی وار'' کا زمانہ انیسویں صدی کے وسط کا ہے اور ان کی تحریر کردہ چوتھی وار ''ظلیریاں اعواناں دی وار'' بھی اسی عہد پر محیط ہے۔ اسی طرح میر چوغطہ کی ان چاروں ''واروں'' کے توسط سے ہم اٹھارہویں صدی کے آخر سے انیسویں صدی کے وسط تک کے پنجاب کی معاشرت' فکری رویوں' چپقلشوں اور تاریخ سے آشنا ہوتے ہیں اور عام انسانوں کی زندگیوں سے جڑی تہذیب کا رنگ ڈھنگ دیکھتے ہیں۔ اپنے اسلاف کی زندگیوں اور طرزِ عمل سے جڑی یہ وراثت ایک ایسی نعمت ہے جس کا شکریہ ادا

کرنا کافی نہیں۔ سعید بھٹا نے اسے تلاش کر کے اور اس کے متن' زبان' فکری' بصیرتوں اور دانش کو تحقیق کے جدید ترین تقاضوں کے مطابق کھنگال کر اور محفوظ کر کے ایک تہی داماں قوم کو شرف مند بنایا ہے اور اس کے لیے جو مشقت اور محنت کی ہے وہ انہی کا خاصا ہے۔

یہ چاروں ''واریں'' پنجاب کی ''باروں'' (عام طور پر دو دریاؤں کے مابین کا علاقہ) کے باسیوں کے تصادم کی کتھ بھی ہیں اور اس عہد کے پنجاب کی سیاسی تاریخ کا خزینہ بھی۔ مغل' رنجیت سنگھ اور اس کی آل اولاد' دیوان ساون مل' مولراج جیسے کردار جہاں ایک طرف پنجابی معاشرت کے بدلتے ہوئے مزاج کی خبر دیتے ہیں۔ وہیں وہ یہاں کے رسوم و رواج' دانش' فکری منہاج اور طرزِ حیات کے نمائندہ بھی ہیں۔ جبکہ دیسی قبیلوں کے کردار اپنی مٹی' غیرت' نسلی تفاخر' اپنی عزت اور قدروں کی پاسداری اور قول پر دائم رہنے میں یکتا ہیں اور قبائلی معاشرت کے سچے علم بردار' اس طرح یہ ''واریں'' اپنے عہد کی نقیب ہیں اور ''وار'' جیسی شعری صنف کو اعتبار بخشتے ہوئے ''سکھاں دی وار'' اور ''چھٹیاں دی وار'' جیسی معروف واروں کی پیشرو ٹھہرتی ہیں۔

یہاں میں ان واروں کے متن' قصے اور کرداروں پر کوئی بات نہیں کروں گا کہ سعید بھٹا نے اس ضمن میں تمام تر معلومات فراہم کی ہیں اور تحقیق کے تمام تر تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے قصے' حوالے' حاشیے' انتظامی اور مالی اصطلاحوں' مشکل الفاظ کے معانی' مآخذ' نام قومیں اور شجرے' علاقے' جگہیں اور نقشوں کے ذریعے اپنے قاری کے لیے بہت سی آسانیاں پیدا کی ہیں۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ تحقیق کا یہ مزاج اور دقتِ نظر کی یہ سطح پنجابی ادب کی تاریخ میں پہلی بار ہے۔ اس تحقیق کی سطح عالمی تحقیقی اسالیب اور سطح کو مس کرتی ہے اور اس کتاب کو ہم عصر پنجابی تحقیق میں سرفراز کرنے کے علاوہ سنگ میل کا درجہ بھی دیتی ہے۔

سعید بھٹا نے ''دیس دیاں واراں (پہلی جلد)'' سے پنجاب کی معاشرت' تاریخ اور تہذیبی خزینے کو ایک قابلِ رشک سلیقے سے سنبھالنے کی بنیاد رکھ دی ہے۔ ظاہر ہے یہ ان

کے کام کا پہلا پڑاؤ ہے اور دوسری جلد میں وہ ہماری تہذیبی ناداری کو اور کم کرنے کی سعی کریں گے جس سے ہماری لسانی، فکری، ادبی اور تہذیبی روایت کو تقویت ملے گی اور ان غائب کڑیوں کو تلاش کر کے اپنے تشخص کا ادراک کرنا ممکن ہوگا' جو ہماری کاہلی' نادانی اور کج فہمی کے ہاتھوں ہماری تاریخ میں در آئی ہیں۔

مَیں نے اس تاثر کے آغاز میں اپنے ناسٹلجیک ہونے کی بات کی تھی کیوں کہ اس اور سعید بھٹہ کی دوسری کتابوں کا متن مجھے بار بار معدوم ہوتے پرندوں' درختوں اور اس سے جُڑے منظر نامے کی یاد دلاتا ہے، جو حسنِ اتفاق سے میرے بچپن سے جڑے ہیں اور جو بدلتے ہوئے زمانے اور صارفیت کے ہاتھوں بوکھلائے سماج میں ایک خواب بن کر رہ گئے ہیں اور جن کا ازسرِ نو زندہ ہونا اب ممکن نہیں، اس لیے ایسی کتابیں مجھے مضطرب اور دکھی کرتی ہیں مگر اس اضطراب اور رنج میں خوشی کا پہلو یہ ہے کہ ان کتابوں کے توسط سے بہت کچھ جو ہمارے حافظے سے اُتر جانے کو تھا۔ اب ایک تہذیبی تسلسل کا حصّہ بن کر محفوظ ہو گیا ہے اور وہ درخت' پرندے' جانور' لوگ اور رویے اس مٹی سے بچھڑ کر بھی کہیں ان کاغذوں میں سانس لیتے رہیں گے اور ان کے رنگ میلے نہیں ہوں گے۔

سعید بھٹہ کا شکریہ کہ اس نے ہمارے ماضی کو ہمارے حال تک آنے کا راستہ دیا!

(10 اگست 2017ء لاہور)

''دجلہ'' پر دو باتیں

ہم اردو مزاح نگاری کے عہدِ زرّیں میں جی رہے ہیں۔ نثر نگاروں میں پطرس، چراغ حسن حسرت، رشید احمد صدیقی، فکر تونسوی، کنہیا لال کپور، احمد جمال پاشا، شفیق الرحمٰن، ابنِ انشا، محمد خالد اختر، سید ضمیر جعفری، کرنل محمد خان، مشکور حسین یاد اور مشتاق احمد یوسفی، بیسویں صدی کی طنزیہ، مزاحیہ، ادبی روایت کے وہ نام ہیں جو ذہن پر زور دیے بغیر یاد آتے ہیں جبکہ فکاہیہ شاعری کے ضمن میں کم و بیش یہی کیفیت سید محمد جعفری، راجہ مہدی علی خاں، سید ضمیر جعفری، دلاور فگار اور نذیر احمد شیخ کی ہے۔ کالم نگاروں کا یہاں مذکور نہیں ورنہ خامہ بگوش شگفتہ بیانوں کی ایک طویل فہرست ہے، جس کا مرتب کرنا کار دارد ہی نہیں، باعثِ شگفتِ دردِ شقیقہ بھی ٹھہرے گا   بس یہ کہ ''جو ذرہ جس جگہ ہے وہیں آفتاب ہے''   اردو کی فکاہیہ تحریریں اتنی دلکش، روشن، شگفتہ اور چلبلی ہیں کہ ان کی طرف سے کوئی اندھا ہی منہ موڑنے کی جسارت کر سکتا ہے۔ یوں بھی بقول امجد اسلام امجد،

''جب سے ادیبوں اور شاعروں کے ساتھ دانشور کا دم چھلا لگنا شروع ہوا ہے۔ انہوں نے زندگی کو مزید تکلیف دہ اور ناقابل برداشت بنانے کا ٹھیکہ لے لیا ہے۔ معاشی، عمرانی، روحانی، سیاسی، سماجی، جدلیاتی اور پتہ نہیں کن کن تجزیوں کے نشتروں سے اس زندہ مردے کا پوسٹ مارٹم کیا جا رہا ہے لیکن یہ کوئی نہیں سوچتا کہ ادب کا سب سے بڑا کارنامہ اس روحانی مسرت اور جمالیاتی ذوق کی تخلیق اور ترسیل ہے جس سے انسانوں میں اپنی کمزوریوں پر ہنسنے اور دوسروں کی کوتاہیوں سے درگزر کرنے کا حوصلہ پیدا ہوتا ہے۔ ہر آدمی

غالب نہیں ہوتا کہ دنیا اس کے سامنے بازیچۂ اطفال ہو لیکن ایسا ہو بھی جائے تو یہ کوئی اتنی اہم بات نہیں۔ اس سے زیادہ ضروری بات یہ ہے کہ اس بچگانہ حیرت' تازگی' سادگی اور بھولپن کی حفاظت کی جائے' جو ہر گزرتا ہوا لمحہ ہم سے چھیننے کے درپے ہے''۔(۱)

پطرس کے ''کتے'' سے مشتاق احمد یوسفی کے ''دھیرج گنج کا پہلا یادگار مشاعرہ'' (مشمولہ ''آبِ گم'') تک اردو مزاح نگاری پر پون صدی سے زیدہ کا زمانہ بیت چکا ہے مگر خوش دلی' ہنسی' اعصاب کو سکون دینے والی اور اذہان کو شگفتہ کرنے والی یہ روشن تحریریں لحظہ بھر کے لیے بھی دھندلی ہوئی ہیں نہ ان کے باطنی جمال کی قوس وقزح پر زوال آیا ہے۔ اس دور میں جب سب کچھ پرانا' متروک' بے معنی' بے تاثیر اور پوری طرح ظہور پانے سے بھی پہلے ماضی کا حصہ بننے پر تُلا کھڑا ہے۔ طنزیہ' مزاحیہ' فکاہی نظم ونثر کا یہ اثاثہ ابھی تک اس قدر تروتازہ نیا اور انوکھا کیوں ہے؟ شاید اس لیے کہ بنیادی طور پر انسان ایک ہنسنے والا جانور ہے اور اسے' اس کے وجود کی صرف یہی انفرادیت دوسرے جانوروں سے الگ کرتی اور ممتاز بناتی ہے۔ خود پر ہنسنا اور دوسروں کو ہنسانے کی نسبت انسان کی اکتسابی شخصیت سے نہیں' انسانی جینز (Genes) سے ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ ہمیں رونے دھونے کے لیے نہیں' ہنسنے اور ہنسانے کے لیے خلق کیا گیا ہے اور ہر طرح کی طنزیہ مزاحیہ تحریریں ہمیں ہمارے اصل وجود سے جا ملاتی ہیں۔ وہ ہمارے دامنِ دل کو سدا دُھلا دھلا اور نکھرا ہوا رکھتی ہیں۔ اس لیے ان کے پرانے' دھندلے' غیر افادی اور بے تاثیر ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

اردو فکاہیہ نثر کے ان ''تیرہ تالوں'' میں (جن کے ذکر سے اس مضمون کا آغاز ہوا ہے) شفیق الرحمن اپنے اسلوب کی بنا پر سب سے الگ' منفرد اور دلکش ہیں۔ اس لیے بھی کہ ان کی نثر اردو مزاح نگاری کی تاریخ میں' خالص مزاح کی یکتا و تنہا مثال ہے اور اس لیے بھی کہ سید امتیاز علی تاج کے ''چچا چھکن'' اور محمد خالد اختر کے ''چچا عبدالباقی'' کو چھوڑ کر کسی

دوسرے مزاح نگار نے کسی مضحک کردار کے تخلیق کرنے اور اسے تدریجی انداز میں پروان چڑھانے کی ویسی سعی نہیں کی جیسی ان تھک اور قابلِ ذکر کوشش شفیق الرحمن کے تصنیفی سفر کا حوالہ بنی ہے۔ ان کے یہاں شیطان' بڈی اور مقصود گھوڑے ہی پر منحصر نہیں' کرداروں کا ایک وسیع و عریض ''خاندان'' اپنی تمام تر حماقتوں' خباثتوں' درفطنیوں اور بوالعجبیوں کے ساتھ ہمہ وقت کارفرما نظر آتا ہے مگر یہ کردار شکل وصورت کے لحاظ سے مضحک ہیں نہ ہی وضع قطع' رہن سہن اور چال ڈھال کے اعتبار سے بے ڈھنگے۔ اس کے برعکس شفیق الرحمن کے تمام کرداروں کا تعلق اونچے' سلجھے ہوئے اور مراعات یافتہ طبقے سے ہے۔ وہ طبقہ اشرافیہ میں سے ہیں اور ان کی ظاہری شباہت' ملبوسات اور رویے پر ایک لمحے کے لیے بھی مضحک ہونے کا دھوکا نہیں ہو سکتا۔ پھر بھی ان کے باہمی معقول برتاؤ میں کچھ ایسی کجی ہے جو ان کی تمام تر معقولیت کو کھا جاتی ہے اور اسے ایک مضحک MOSAC میں بدل کر رکھ دیتی ہے اور قصے کی باطنی اور ظاہری فضا شگفتگی' خوشدلی اور بے پایاں مسرت سے بھر جاتی ہے۔

شفیق الرحمن نے مزاح نگاری کے کم و بیش سبھی حربوں کو آزمایا ہے۔ ان کے یہاں موازنہ' بذلہ سنجی' صورتِ واقعہ' مزاحیہ کردار' پیروڈی' تقلیب خندہ آور اور رمز' غرض مزاح تخلیق کرنے کے ہر شعبدے سے شگفتگی پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے مگر ان کا مزاح طنز کی بادِ سموم سے یکسر خالی ہے۔ عموماً ان کے مزاح کی بنیاد لطیفہ نگاری پر ہے جس کی بنیاد پر وہ صورت احوال کو دل فریب' دل کشی اور شگفتہ بنانے کی سعی کرتے ہیں۔ ڈاکٹر فوزیہ چودھری کے مطابق:

''شفیق الرحمن کے مزاح میں جس چیز نے سب سے زیادہ رنگ آمیزی کی ہے وہ لطیفوں کا خوبصورت استعمال ہے۔ اگرچہ مشرقی اور مغربی ادب کے مطالعے سے ظرافت کی جملہ صورتوں پر شفیق الرحمن کی گہری نظر ہے لیکن اپنی طبعی مناسبت کے باعث لطیفہ نگاری ان کا خاص میدان ٹھہری اور اس میں انہوں نے اپنی صلاحیتوں کا کمال بھی دکھایا ہے۔ بعض اوقات تو دورانِ مطالعہ یوں محسوس ہوتا ہے' جیسے شفیق الرحمن کا حافظہ رنگا رنگ لطائف و

واقعات کا نگار خانہ ہے جنہیں وہ وقتاً فوقتاً اپنے مضامین میں ایسی ہنر مندی سے جڑتے ہیں کہ تحریر کا حسن دوبالا ہو جاتا ہے۔"(۲)

جب کہ ڈاکٹر وزیر آغا کے نزدیک شفیق الرحمٰن لطیفہ نگاری پر انحصار کرنے کے باعث مزاح نگاری کا کوئی اچھا نمونہ پیش نہیں کر سکے۔ ان کے الفاظ میں:

"شفیق الرحمٰن بالعموم محض لطائف ہی سے مزاح پیدا کرتے ہیں اور ان کے بعض مضامین تو صرف لطائف سے ہی مرتب ہوئے ہیں۔ عام انشا پردازی میں بھی ذو معنی الفاظ اور رعایتِ لفظی سے ان کے مزاح کی تخلیق ہوئی ہے۔ یہاں خطرہ یہ ہوتا ہے کہ بعض اوقات اس قسم کے مزاح کا انداز بڑا عامیانہ ہو جاتا ہے اور اگر رعایتِ لفظی کا وار ٹھیک نشانے پر نہ بیٹھے تو انشا کا پیش کردہ نمونہ خود نشانہ تمسخر بننے لگتا ہے۔ دوسرے اس قسم کے مزاح کو اگر بڑے بالواسطہ اور فنکارانہ انداز سے پیش نہ کیا جائے تو صاف محسوس ہو جاتا ہے کہ لکھنے والا ہنسانے کی شعوری کوشش کر رہا ہے۔ شفیق الرحمٰن کو ان ہی دقتوں کا سامنا ہے اور شاید اسی لیے ان کے مزاح میں جان پیدا نہیں ہو سکی"(۳)

"شفیق الرحمٰن اپنی روانی میں بلا تکلف ننھی ننھی پھلجھڑیاں چھوڑتے چلے جاتے ہیں۔ وہ ان کم یاب لوگوں میں سے ہیں جن کی خوش طبعی اپنے اوپر ہنس سکتی ہے"۔(۴)

حقیقت یہ ہے کہ شفیق الرحمٰن کے بارے میں یہ متضاد آرا' مصنف کے اسلوب اور کمال کی تنقید و توصیف سے زیادہ ناقدین کے اپنے اپنے باطنی رویے کی عکاسی کرتی ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا سکہ بند نقاد ہیں اور اس نوعیت کے دانشوروں کے بارے میں امجد اسلام امجد کی رائے ہم پہلے ہی نقل کر آئے ہیں۔ ہنسی تحریروں کے باطن سے نہیں' قاری کے اندرون سے پھوٹا کرتی ہے۔ مزاح نگار کا کام ہمیں گدگدانا ہے اور شفیق الرحمٰن اس کام میں بے حد مشاق ہیں۔

شفیق الرحمٰن کو گر یجوایٹ مزاح نگار اس بنا پر کہا جاتا ہے کہ ان کے کردار اور قاری اسی عمر کے لوگ ہیں۔ کرنیں' شگوفے' لہریں' مدوجزر' پرواز' دریچے' پچھتاوے' حماقتیں اور مزید حماقتیں 1943ء تا 1956ء کے درمیانی عرصے میں شائع ہوئی تھیں اور یہ وہ زمانہ تھا جب خوش طبعی ایک کم یاب جنس بن کر رہ گئی تھی۔ اردو نثر میں رشید احمد صدیقی' کنہیا لال کپور' فکر تونسوی' احمد جمال پاشا اور محمد خالد اختر طنز و تشنیع کے نشتر چلا رہے تھے تو شاعروں میں فیض کو صبح آزادی کا اجالا' داغ داغ اور ندیم کو گجر بجنے سے دھوکا کھا کر پھر بھیانک تیرگی میں آ جانے کا شبہ ہو رہا تھا۔ کچھ یہی کیفیت جوش' احسان دانش' حفیظ جالندھری' ن۔م راشد اور مجید امجد کی بھی تھی اور ادب برائے ادب یا ادب برائے زندگی کے جدل میں ہم اس حقیقت سے منہ موڑے بیٹھے تھے کہ اردو ادب میں خوشدلی کی کس قدر کمی ہے اور ماضی سے کٹے ہوئے اور فردا سے مایوس لوگوں کے لبوں پر مسکراہٹ لانا کس قدر ضروری ہے۔ ظاہر ہے یہ مسکراہٹ ''ہنستی مسکراتی تحریروں'' اعصاب کو سکون دینے والے نثر پاروں' زندگی کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں' بوالعجبیوں اور حماقتوں کی داستانوں' نظریوں اور مختلف قسموں کے ازموں کی دہشت سے آزاد ہو کر لکھے گئے لفظوں (۵) سے ہی پیدا کی جا سکتی تھی ''چھٹا دریا'' اندیشہ شہر' گردِ کارواں اور ''بیس سو گیارہ'' قبیل کی منہ بسورتی طنزیہ نثر سے نہیں شفیق الرحمٰن نے اسی دلوں کو گدگدانے والی نثر کو وسیلہ بنایا۔ اس لیے وہ منہ بسورتے ناقدین کے معیار پر کیسے پورا اترتے؟

تاہم اس وقت ہمارا اصل مقصد شفیق الرحمٰن کے ناقدین کا محاسبہ کرنا نہیں۔ ان کی آخری کتاب ''دجلہ'' کی مشمولات کا کئی حوالوں سے جائزہ لینے کی کوشش کرنا ہے۔

''دجلہ'' 1980ء میں شائع ہوئی تھی اور امجد اسلام امجد نے 1980ء کے سال کو اسی بنیاد پر یادگار قرار دیا تھا۔ (۶)

گو ''دجلہ'' اور ''مزید حماقتیں'' کے مابین چوبیس برس کی دوری تھی مگر اپنی قبیل میں یہ ''مزید حماقتیں'' کے آخری مضمون' افسانے' رپورتاژ' سفرنامے' بیانِ حلفی یا آپ بیتی (اسے

آپ جو کچھ بھی سمجھیں یا جیسا کچھ بھی شفیق الرحمٰن کی وہ تحریر ہے) ''برساتی'' کی توسیع ہی ہے۔ ڈیمائی سائز کے چار سو اڑتالیس صفحات پر مشتمل یہ کتاب ''دجلہ'' کل چار تحریروں ''نیل، دھند''، ''ڈینیوب'' اور ''دجلہ'' پر مشتمل ہے جن کی جنس، مزاج اور سلسلہ نسب کے بارے میں کچھ طے کرنا آسان نہیں۔ منصور قیصر ان تحریروں کو ایک ہی سانس میں طویل مختصر افسانے بھی قرار دیتے ہیں اور سفرنامے بھی۔ ان کے مطابق

> ''دجلہ'' چار طویل مختصر افسانوں پر مشتمل ہے ''نیل'' ''دھند'' ڈینیوب'' اور ''دجلہ'' میرے خیال میں طویل مختصر افسانہ تو صرف ''دھند'' ہے جو 152 صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ باقی تینوں سفرنامے ہیں''۔ (۷)

جب کہ امجد اسلام امجد کے نزدیک یہ چاروں تحریریں رپورتاژ ہیں۔ ان کے الفاظ ہیں:

> ''ان کی گزشتہ کتابوں کے برعکس اس میں کوئی مزاحیہ مضمون ہے نہ پیروڈی ہے۔ نہ ہلکا پھلکا افسانہ ہے اور نہ ہی پچھتاوے پر مبنی کہانیاں ہیں۔ ''دجلہ'' میں شامل چاروں تحریروں کا سلسلہ نسب ''مزید حماقتیں'' کی آخری تحریر ''برساتی'' سے ملتا ہے جسے بلاشبہ اردو کی دس بہترین تحریروں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے ان کے لیے رپورتاژ کی ادبی اصطلاح استعمال کی جا سکتی ہے''۔ (۸)

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ بھی شفیق الرحمٰن کی تحریوں کو سفرنامہ قبول کرنے پر تیار نہیں' ان کے نزدیک:

> ''ہمارے ہاں عزیز احمد' شفیق الرحمٰن' سید انور اور اے حمید نے سٹیونسن' ڈی ایچ لارنس' سمرسٹ ماہام اور گراہم گرین کی طرح سیاحت کے پس منظر میں ناول اور افسانے لکھے لیکن یاد رہے کہ یہ ناول اور افسانے ہیں' سفرنامے نہیں۔ ہمارے ہاں بعض اوقات اس نوع کے افسانوی ادب کو بھی سفرنامے

کے ساتھ گڈمڈ کرنے کی کوشش کی جاتی ہے جو کسی طور بھی قابلِ قبول نہیں''۔ (۹)

امجد اسلام امجد لفظ رپورتاژ کی تشریح میں مبتلا ہونے سے گریزاں ہیں۔ (۱۰)

مگر ڈاکٹر مرزا حامد بیگ نے اس لفظ کی تشریح کرنے کا فریضہ بھی انجام دیا ہے۔ اس لیے بہتر ہوگا کہ ''دجلہ'' کی مشمولات کو موضوعِ بحث بنانے سے پہلے ایک نظر ان کی توضیح پر بھی ڈالی جائے تا کہ ''دجلہ'' کی مشمولات کے حسب نسب کا مقدور بھر تعین کرنا ممکن ہو سکے:

''عجب معاملہ ہے کہ ہمارے ہاں سفرنامے اور رپورتاژ کا فرق بھی مٹ ہوا ہے۔ حالاں کہ جہاں تک رپورتاژ کی صنف کا تعلق ہے تو کہا جا سکتا ہے کہ رپورتاژ (Reportage) میں سفر کو بنیاد تو بنایا جا سکتا ہے۔ البتہ اس میں تخیل کی رنگ آمیزی اور خارج سے متعلق اپنے نقطۂ نظر کی تشریح و توضیع اسے سفرنامے سے الگ کر دیتی ہے۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ سفرنامہ واقعات کی تفصیل و تشریح پیش کرتا ہے اور رپورتاژ میں پیش آنے والے واقعت سے لیا گیا تاثر اور اس تاثر کی تخیقی پیشکش میں خارج کی رپورٹنگ کے ساتھ داخلی عناصر اور تخیل کی رنگ آمیزی اضافی عناصر ہیں۔ رپورتاژ کے یہی چند ہتھیار ہیں جن کے ذریعے مصنف اپنے موضوع کی سماجی اہمیت کو اجاگر کرتا ہے''۔ (۱۱)

امرِ واقعہ یہ ہے کہ ''دجلہ'' کی مشمولات کے بارے میں وثوق سے کوئی حکم لگانا ممکن نہیں ہیں۔ ''نیل'' ''ڈینوب'' اور ''دجلہ'' بلاشبہ سفرنامے ہیں اور رپورتاژ کا رنگ لیے ہوئے ذاتی مختصر نامے بھی۔ تاہم ''دھند'' مزاج' موضوع اور اسلوب کے لحاظ سے ایک طویل مختصر کہانی ہے جس میں مصنف کے مخصوص کردار شیطان' مقصود گھوڑا وغیرہ بھی پائے جاتے ہیں۔ اس نوعیت کی بہت سی کہانیاں شفیق الرحمٰن کی دیگر کتابوں میں بھی موجود ہیں۔ اس لیے ''دھند'' ایک مخصوص پس منظر اور شناسا فضا رکھتی ہے جس سے شفیق الرحمٰن کا قاری

پہلے ہی مانوس ہے۔

''دجلہ'' کی اولین تحریر ''نیل'' ہے۔ یہ سفرنامہ یا رپوتاژ قاہرہ اور دریائے نیل کی ظاہری اور باطنی زندگی کا منظرنامہ ہی ترتیب نہیں دیتا۔ اس شہر پر گزرنے والے وقت کے صدیوں پر محیط سفر کی کتھا بھی بیان کرتا ہے اور یہ بات صرف ''نیل'' تک ہی محدود نہیں۔ ''ڈینیوب' اور'' دجلہ'' میں بھی ان شہروں' باشندوں' منظروں اور آثار کی سیمیائی نمود ہوئی ہے جواب صرف تاریخی حوالوں تک محدود ہو کر رہ گئے ہیں۔

''نیل'' قاہرہ کی تہذیبی زندگی کا استعارہ ہے۔ مجموعی طور پر اس سفرنامے کو مصری تہذیب کے صدیوں کے دھول میں آئے چہرے کو کہیں کہیں سے اُجلا کرنے کی کوشش قرار دیا جاسکتا ہے۔ بازار' ریستوران' رقص اور رقص گاہیں' اہرام' میوزیم' مصوری اور بت تراشی کی روایت' بادشاہوں کی وادی اور ابوالہول سبھی کچھ وہی ہے جو قاہرہ کے دوسرے سفرنامہ نگاروں کی تحریر میں بھی موجود ہے مگر انہیں دیکھنے اور دکھانے والی آنکھ سب سے مختلف' منفرد اور انوکھی ہے۔ دریائے نیل کے کناروں پر پروان چڑھنے والی تہذیبی زندگی کے دھندلے نقوش کو اجلنے' صدیوں کے گرد آلود چہرے کو آئینہ آسا کر کے عصرِ حاضر کے بے چہرہ وجود کے روبرو لا کھڑا کرنے اور نت دن مکھوٹے بدلنے والے سماج کے حقیقی نقوش کا کھوج لگا لینے والی نظر ہر ایک لکھنے والے کے پاس ہوا کرتی ہے نہ ہی ہر لکھنے والا اپنے احساسات کا بیان اس شگفتگی سے کرنے پر قادر ہوتا ہے۔ جیسی منفرد نظر اور اسلوب شفیق الرحمٰن کے حصے میں آیا ہے۔ بقول امجد اسلام امجد:

> ''شفیق الرحمن نے وقت کے ایک خاص حصے میں ان کی سیاحت کی ہے لیکن ایک بڑے تخلیقی فنکار کی طرح وہ ''زمان'' کی حدوں کو توڑ کر ان تہذیبوں کی روح میں اتر گئے ہیں اور قاری کی کمر میں ہاتھ ڈال کر ہنسی ہنسی میں اسے زندگی کے ایسے ایسے گوشے دکھا گئے ہیں جنہیں شاید وہ خود ہزاروں برس کی سیاحت میں بھی دیکھ اور سمجھ نہ پاتا'' (۱۴)

آیئے! ذرا دیکھیے تو شفیق الرحمٰن نے ''نیل'' میں کیسے کیسے گُل کھلائے ہیں

☆ فاروق کے محل میں حسن تھا' خمار تھا' چنچل پن' چھیڑ چھاڑ' راگ رنگ' سبھی کچھ تھے' فقط فاروق نہیں تھا (ص 12)

☆ ''چاندنی میں اہرام کے پتھر چمکتے ہیں تو دیکھنے والا بھول جاتا ہے کہ ان پتھروں میں خون اور پسینہ جذب ہے۔ ان سے وہ ہوائیں کھیلی ہیں جو آہوں اور سسکیوں سے بوجھل تھیں۔ فرعونوں کے نام سب جانتے ہیں۔ ان کی عظمت وجبروت کے تذکرے عام ہیں لیکن ان کروڑوں انسانوں کے متعلق معلومات بہت کم ہیں جو اس عجوبے کے اصل خالق تھے'' (ص 14)

☆ ابوالہول کی خاموشی ضرب المثل بن چکی ہے۔ اکثر سننے میں آتا ہے کہ فلاں شخص ابوالہول کی طرح چپ چاپ اور گھنا ہے۔ لوگ یہ نہیں سمجھتے کہ ابوالہول سمیت تمام بت خاموش رہتے ہیں کیوں کہ وہ بول نہیں سکتے'' (ص 25)

☆ تصویروں میں ہر شخص کا سائز اس کے مرتبے کے مطابق ہے۔ ایک ہی تصویر میں فرعون کئی ہاتھ لمبا ہے۔ وزیر ڈیڑھ فٹ کا۔ سفید پوش حضرات نصف فٹ کے اور عوام ڈیڑھ دو انچ کے ہیں۔ غالباً اس کا یہ فائدہ تھا کہ گروپ کے نیچے لوگوں کے عہدے لکھنے کی ضرورت نہیں ہوتی ہوگی'' (ص 36)

☆ ططمکس سوم نے ایشیا پر سترہ حملے کیے تاکہ انواع واقسام کی قوموں کے زیادہ سے زیادہ لوگ مار کر بین الاقوامی شہرت حاصل کر سکے۔ دیکھا جائے تو اس کا یہ نظریہ بالکل ماڈرن تھا'' (ص 39)

☆ میرے دوست نے ایک اور عبارت دکھائی جو کسی قدیم مصری کہاوت کا ترجمہ تھی۔

''ہماری کامیابیوں کی وجہ دیوتا ہوتے ہیں' ناکامیوں کی وجہ ہم خود ہیں''

واقعی یہ سب کچھ چار پانچ ہزار سال پرانا معلوم نہیں ہو رہا تھا'' (ص 44,43)

☆ کسی جگہ زندگی اور ویرانی کا امتزاج اتنا نمایاں نہیں جتنا کہ اس ملک میں ہے۔ جہاں

جہاں سے نیل گزرتا ہے وہاں روئیدگی ہے' گہما گہمی ہے۔ جو حصے اس سے دور ہیں
وہاں تپتے ہوئے سورج کی شعاعیں ہر چیز کو جھلس دیتی ہیں۔ ریت کے انبار ہیں' بادِ
سموم ہے اور وحشت ناک خاموشی۔

یہی وہ ملک ہے جہاں ریگستان اور سبزے کے درمیان یوں خط کھینچا جا سکتا
ہے کہ ایک قدم ہریالی پر ہو اور دوسرا ریت پر'' (ص63)

''دجلہ'' کی دوسری تحریر اور اکلوتی طویل مختصر کہانی ''دھند'' کے بارے میں بات آگے چل کر ہوگی۔ فی الوقت دو باتیں ڈینیوب پر۔

''نیل'' کی طرح ''ڈینیوب'' بھی ایک سفری مختصر نامہ یا رپورتاژ ہی ہے۔ یہ دریا جو کسی کا ''ڈونا'' کسی کا ''ڈوناؤ'' کسی کا ''ڈوناریا'' کسی کا ''استردس'' اور سب کا ڈینیوب ہے۔ جرمنی' بوریا' آسٹریا' وی آنا' چیکوسلوواکیہ' ہنگری' بوہیمیا' یوگوسلاویہ' رومانیہ اور بلغاریہ سے ہوتا ہوا بحرِ اسود (Black Sea) میں جا گرتا ہے اور اسی طرح ''بلیک فارسٹ'' سے ''بلیک سی'' تک یہ دریا پونے دو ہزار میل، دو ہزار آٹھ کلومیٹر کی مسافت طے کرتا ہے۔ اسی لیے ہنگری کے خانہ بدوش اسے ''بے گرد و غبار سڑک'' کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ شفیق الرحمن نے اس رپورتاژ میں ڈینیوب کے کناروں پر آباد شہروں اور لوگوں کے مزاج کی خبر لانے کی سعی کی ہے اور تاریخ جغرافیے' ضرب الامثال وغیرہ کی مدد سے ڈینیوب کے مزاج کو عموماً اور وی آنا کے مزاج کو خصوصاً سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی ہے اس لیے کہ اس رپورتاژ کی بنیاد اسی شہر پر ہے۔ جہاں مصنف اور اس کے دو اور دوست' مجدی اور ہیمل اپنے ایک اور مشترکہ دوست زلبر مین جسے وہ اپنی آسانی کے لیے دلبر کہتے ہیں کی دعوت پر یکجا ہوتے ہیں۔ ''نیل'' کے مقابلے میں ''ڈینیوب'' کچھ بہت کمزور اور یک سطحی ہے۔ ایک تو اس لیے کہ ''ڈینیوب'' کا ایک بڑا حصہ وی آنا کے بجائے پیرس کے قمار خانے کے واقعے کو Recall کرنے پر صرف ہوا ہے اور دوسری بات یہ کہ ''وی آنا'' میں بھی مصنف ''کیفے'' سے باہر نکل کر گلیوں' بازاروں' لوگوں' عمارتوں اور سیر گاہوں سے ہم کلام ہونے

کے لیے وقت نہیں نکال پایا اور یوں وی آنا کے تینوں تحفے ''ڈینیوب'' ہابس برگوں کے کنبے اور ''والز'' کے بارے میں صرف انسائیکلوپیڈیائی معلومات دینے پر ہی اکتفا کیا گیا ہے۔ اس رپورتاژ میں شفیق الرحمن کی طبعی ظرافت بھی کچھ بجھی بجھی سی ہے اور اس کی بنیاد پر ''ڈینیوب'' کو ایک سفرنامے سے زیادہ کچھ قرار نہیں دیا جا سکتا جس میں کچھ کچھ آپ بیتی کا رنگ بھی ہے اور باہر کی تہذیبی کشمکش اور سماجی رویوں کی خبر لانے کی بڑی حد تک ناکام کوشش بھی۔ اس نوع کے سفرنامے یا رپورتاژ کو بقول ڈاکٹر مرزا حامد بیگ ''آپ بیتی سے جدا کی گئی ایک قاش'' (۱۳) سے زیادہ کچھ قرار نہیں دیا جا سکتا اور اس کے اسباب بہت واضح ہیں۔ ''نیل'' شفیق الرحمٰن کے اندر بہتا تھا جبکہ ''ڈینیوب'' کہیں بھی ان کی اجتماعی یادداشت اور وجود کا حصہ نہیں بن پایا۔ مصر فرعونوں ہی کا نہیں موسیٰ کا علاقہ بھی ہے جبکہ ''ڈینیوب'' سے مسلمانوں کے اجتماعی لاشعور کو مہمیز کرنے کے لیے کوئی روایت وابستہ نہیں۔ اسی لیے شفیق الرحمٰن اقبال کے شعر اس کی زمیں بے حدود اس کا افق بے ثغور۔

اس کے سمندر کی موج دجلہ و ڈینیوب و نیل'' کا ورد کر کے ''ڈینیوب'' کے نامانوس ماضی کو ایک مانوس اور شناسا رنگ دینے کی بار بار سعی کرتے ہیں مگر دریا' سرزمینیں اور تہذیبی خطے ایک آدھ شعر کی بنیاد پر روح اور اذہان کا حصہ نہیں بنا کرتے۔ ان کے پیچھے صدیوں کی نسلی' مذہبی اور اساطیری روایت کا ہاتھ ہوتا ہے اور وہ اکتسابی شعور سے نہیں' خون اور خمیر میں اتری ہوئی دانش سے ظہور پاتے ہیں۔

''دجلہ'' میں ''برساتی'' کی قبیل کی تیسری تحریر ''دجلہ'' ہے۔ ایک سو اڑسٹھ صفحات پر مشتمل یہ تحریر سفرنامہ ہے نہ ہی اس پر رپورتاژ کی اصطلاح صادق آتی ہے۔ ہاں اسے ناولٹ یا طویل مختصر کہانی قرار دینے میں کچھ مضائقہ نہیں۔ بنیادی طور پر یہ دوسری جنگ عظیم کے دوران مین بغداد کے قریب اور دجلہ کے کنارے پر لگائے گئے ایک فوجی کیمپ میں مختصف خطوں سے یکجا ہوئے لوگوں' جنہیں مصنف نے اچھے خاصے بین الاقوامی ہجوم کا نام دیا ہے' کے ایک ساتھ بیتے ہوئے وقت کی کہانی ہے۔ ''نیل'' اور ''ڈینیوب'' کی طرح

''دجلہ'' میں بھی خوش فکرے اتحادی فوجیوں کا اجتماع ہے جو بغداد کی گلیوں اور دجلہ کے پانیوں پر دادِ عیش دیتا دکھائی پڑتا ہے اور جن کے مابین ایک خاص طرح کی محبت اور عداوت کا رشتہ ہے جو کبھی انہیں ایک دوسرے کے قریب لا کھڑا کرتا ہے اور کبھی ایک دوسرے سے کوسوں کی دوری پر دھکیل دیتا ہے۔ اس فوجی ٹولے میں ہر طرح کے لوگ ہیں۔ رجائی' قنوطی' خوش فکرے' فلسفی' عاشق' خود پسند' مجلسی' شاہ خرچ اور کنجوس۔ تاہم ان سب میں ایک قدرِ مشترک' ان کا ایک دوسرے کی زندگی سے اور اپنے ورثے سے جڑا ہوا ہونا ہے۔ ''دجلہ'' صحراؤں کو سیراب کرنے والے دریا کی نہیں' زندگیوں کو تبدیل کر دینے والے وقت کی کہانی ہے۔ وقت جس پر کسی کا اختیار نہیں اور جس کے بدلنے پر سبھی کچھ بدل جانے پر مجبور ہوتا ہے۔ ''دجلہ'' کا اختتام حزینہ ہے مگر اس کا مرکزی حوالہ زندگی کے رجائی اور روشن پہلو کو اجاگر کرنا ہے۔ کیمپ کمانڈانٹ برٹن کے دفتر میں حکیم بقراط کا مشہور مقولہ:

''زندگی محدود ہے اور علم و ہنر لامحدود۔ مواقع تیزی سے گزرتے جا رہے ہیں۔ تجربہ خام ہے اور صحیح نتیجے پر پہنچنا بہت مشکل' اس طویل مختصر کہانی کا حاصل ہے اور شفیق الرحمٰن' سعدہ کے لیے اسے ویو کارڈ پر تحریر کر کے اس کے ذریعے خود کو اور اپنے قاری کو زندگی اور امید سے چمٹے رہنے کا مشورہ دیتے ہیں۔

''دجلہ'' کا بنیادی موضوع وقت کے ساتھ بدلتی ہوئی انسانی طبائع کا مطالعہ ہے۔ برٹن' روز' نمبالکر' منصور اور برجیس' سخت جانی' کاہلی' بیزاری' مستعدی' فرض شناسی' حماقت اور دلیری کے استعارے ہی نہیں' مختلف خطوں اور تہذیبی منطقوں سے تعلق رکھنے کی بدولت متضاد فکری رویوں کے نمائندہ بھی ہیں۔ پھر بھی وہ کسی نہ کسی سطح پر ایک دوسرے سے قریب اور یکجان ہیں۔ ان کے غم ذاتی ہونے کے باوجود ذاتی نہیں اور ان کی خوشیاں اجتماعی ہونے کے باوجود انفرادی ہیں۔ ''نیل'' اور ''ڈینیوب'' کی طرح اس سفرنامے رپورتاژ یا طویل مختصر کہانی کا سٹیج بھی رقص گاہیں' بازار اور ریستوران ہیں۔ دجلہ کی سطح پر تیرتے ہوئے بجرے' شراب و شباب سے بھرپور رقص گاہیں' بے مہار اور بڑی حد تک بے لباس حسیناؤں سے پٹے

ہوئے ریستوران۔ سب کچھ ویسا ہی الف لیلوی اور مانوس ہوتے ہوئے بھی نامانوس ہے جیسا کہ وہ ''نیل'' اور ''ڈینیوب'' میں تھا۔ شفیق الرحمٰن نے دریا بدلے ہیں۔ ان دریاؤں سے وابستہ تاریخی ورثے کو کھنگالا اور قاری کی ضیافت طبع کے لیے اپنے رپورتاژیا کہانیوں کا حصّہ بنایا ہے مگر کہانی کے مرکزی خیال' پلاٹ اور ماحول کو بدلنے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ ''نیل'' ''ڈینیوب'' اور دجلہ ایک ہی کہانی کے تین چہرے ہیں۔ شاید اس لیے کہ ماضی میں پیٹ کر دیکھتے ہوئے بہت سی نامانوس شکلیں مانوس اور بہت سے ناپسندیدہ فعل' پسندیدہ اور مرغوب لگنے لگتے ہیں اور گزرے ہوئے وقت کا ایک ایک بے معنی اور بیکار پل' بامعنی اور دانش سے لبریز محسوس ہوتا ہے۔ ''دجلہ'' میں خواب ہوتے ہوئے منظروں کو زندہ کرنے کی سعی ہی نہیں کی گئی۔ ان منظروں کی بنیاد پر موجود کی بے معنویت اور یکسانیت کو نئی معنویت' رنگ اور روپ دینے کی کوشش بھی کی گئی ہے تاکہ زندگی کے رجائی پہلو کو واضح کیا جا سکے۔ موضوع کی یکسانیت' اشتراک اور مقصدیت نے ''نیل'' ''دجلہ'' اور 'ڈینیوب'' کو مختلف خطوں اور تہذیبی پس منظر سے متعلّق ہونے کے باوجود ایک ہی تصویر میں ڈھال دیا ہے مگر زندگی کے رجائی رنگ کو کمزور نہیں پڑنے دیا اور اس دانش تک رسائی پانے میں مدد دی ہے جو صدیوں کے منقش پہیے کے گھومتے رہنے سے اجتماعی لاشعور کا حصّہ بنتی ہے۔ دو ایک مثالیں دیکھیے:

> ''خوشخبریاں باہر سے نہیں منگوائی جاتیں نہ کبھی خود بخود آتی ہیں۔ یہ تو ڈھونڈنی پڑتی ہیں۔ جمود اور بے کیفی کے تالاب سے کھینچ کر نکالنی پڑتی ہیں۔ جس طرح لڑائی میں اپنی پسند کا میدانِ جنگ' موزوں موسم' مطلوبہ نفری اور ساز و سامان ملنے مشکل ہیں۔ اس طرح مناسب وقت' صحیح موقع اور سازگار حالات کبھی اکٹھے نہیں ملتے'' (ص 300)

> ''آج تک جتنی سلطنتیں قائم ہوئی ہیں۔ دو تین سو برس سے زیادہ نہیں رہیں۔ شاید قدرت نے اتنی ہی عمر مقرر کر رکھی ہے۔ اس کے بعد اقتدار کم ہوتا چلا جاتا

ہے۔ بہانے سینکڑوں بن جاتے ہیں۔ باہمی خانہ جنگی' کسی نئی قوم یا فرقے کا عروج۔ بعض اوقات تو کوئی بھی وجہ نہیں ہوتی۔ سلطنت روما کے زوال پر کتابیں لکھی جا چکی ہیں لیکن آج تک کسی کی سمجھ میں نہیں آیا کہ دراصل ہوا کیا تھا؟ کئی سلطنتیں تو بڑی بڑی جنگیں جیتتے جیتتے ختم ہو جاتی ہیں"(ص360)

لڑکو! جہاں گردی اور قسمت آزمائی کے یہی دن ہیں۔ جگہ جگہ جاؤ۔ دنیا دیکھو' لوگوں سے ملو۔ تجربہ حاصل کرو' تجربے کا کوئی بدل نہیں۔ غلطیاں کرو اور ان سے سبق سیکھو۔ یہ کتابیں' نصیحتیں اور لیکچر۔ سب زبانی جمع خرچ ہیں۔ عمر کے ساتھ ساتھ خون کی حرارت کم ہو جائے گی اور ایک مرتبہ نظریے پختہ ہو گئے تو پھر سارے دروازے بند ہو جائیں گے"(ص291)

"نیل" "ڈینیوب" اور "دجلہ" زندگی کے شعور سے مملو تحریریں ہیں۔ بقول منصور قیصر:

"تینوں سفرناموں نے ٹریولاگ میں ایک نئی راہ نکالی ہے اور ایک نئے اسلوب کو متعارف کرایا ہے۔ ان سفرناموں میں دیگر سفرناموں کی طرح محض Travelling Accounts نہیں ہیں' نہ ہی سفرنگاہ کی ذاتی آرزوؤں کی پروجیکشن ہے بلکہ جدید معاشرت کے خدوخال میں ان قدیم تہذیبوں کا تجزیہ بھی نظر آتا ہے جو تاریخ کے اہراموں میں ممی بن چکی ہیں۔ شفیق الرحمٰن نے فریز ڈ ماضی کو اپنے لفظوں سے تحرک دے کر عمرانیات کے طالب علم کے لیے بہت سے سنجیدہ سوالات پیدا کر دیئے ہیں"۔ (۱۴)

اور اب آخر میں دو باتیں "دھند" پر!

"دھند" کے حسب نسب کی تشخیص پہلے ہی ہو چکی ہے۔ یہ طویل مختصر کہانی کسی علاقے کا سفرنامہ نہیں' ایک پہاڑی (فوجی) کیمپ کا ظاہری اور باطنی منظرنامہ پیش کرتی ہے۔ جہاں کچھ نئے کرداروں جیسے انجینئر' فلاسفر' کیمسٹ' ڈاکٹر مشکوک' تہمیدہ' تحیفہ اور ملغوبہ کے علاوہ حسن اتفاق سے شفیق الرحمٰن کے چند پسندیدہ اور مخصوص کردار مقصود گھوڑا' شیطان' ننھے میاں

اور حکومت آپا وغیرہ یکجا ہو گئے ہیں اور وہی سب کچھ کرتے دکھائی دیتے ہیں جو شفیق الرحمن کی اس نوعیت کی کہانیوں کا خاصا ہے۔ یعنی پکنک' دعوتیں' سینما بینی' محفل آرائی' احمقانہ محبت اور بے جواز نفرت۔ ''دھند'' میں کسی خطے کا سفر کرنے کی زحمت نہیں اٹھائی گئی مگر اس لینڈ اسکیپ اور منظرنامے کو جی بھر کر مصور کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جہاں اس کہانی کے سبھی واقعات وقوع پذیر ہوتے ہیں اور حقیقت یہ ہے کہ شفیق الرحمن نے اس تمام منظرنامے کو اس خوبصورت' دلکش اور دل پذیر انداز میں Paint کیا ہے کہ اس کی داد نہ دینا ناانصافی ہوگی۔ بدلتے ہوئے موسموں کے تناظر میں' دھند اور بارش کے حوالے سے پہاڑ کا جو منظر کھینچا گیا ہے۔ وہ اپنی مثال آپ ہے۔ اسی طرح موسمی پرندوں کی عادات کا مطالعہ اور بیان بھی خاصے کی چیز ہے جو فطرت سے شفیق الرحمن کے مزاج کی فطری مناسبت پر دلالت کرتی ہے۔

شفیق الرحمن نے اپنی کہانی کی طرح ''دھند'' کو بھی ایک خاص طرح کی مقصدیت کے تناظر میں قلم بند کیا ہے یعنی زندگی کے سال' دن اور مہینوں کو ایک خاص طرح کی لاتعلقی اور بے کیفی کے ساتھ گزارتے چلے جانے کے بجائے' ان سے لطف اندوز ہونے اور سبق حاصل کرنے کی سعی کرنا۔ زیست کے رجائی پہلو کو پیش نظر رکھنا اور زندگی کی ''دھند'' میں قریب آتے اور دور جا کر معدوم ہوتے چہروں کو کائنات کے تسلسل کا ایک حصہ جان کر زندگی سے مثبت تعلق استوار کرنے کی سعی کرنا۔ مثال کے لیے دیکھئے ''دھند'' سے یہ چند سطریں:

> ''پھر خیال آیا کہ یہ نظارہ اس پہاڑ تک محدود نہیں۔ ازل سے ابد تک چھائی ہوئی دھند میں بھی یہی پیش آتا ہے۔ زندگی کی غیر واضح راہوں میں جب دھندلاہٹ کم ہوتی ہے تو طرح طرح کی شبیہوں سے واسطہ پڑتا ہے۔ کوئی بھولا بھالا۔ سہما سہما سا چپ چاپ گزر جاتا' کوئی مسکراتا' ہنستا' خوش باش۔ ہر ایک سے دوستی کو تیار تو کوئی مطلب پرست گھاگ' مکر اور چالاکی کی تصویر۔ دغا بازی پر تُلا ہوا اور پھر کوئی تک چڑھا مغرور اور اس کا تکبر۔ یہ اور دوسرے آتے ہیں اور باری باری اوجھل ہو جاتے ہیں'' (ص 159,158)

''دھند'' میں شفیق الرحمن کے خاص کردار بھی پائے جاتے ہیں مگر ''دھند'' کا ہیرو ''جان طر'' ہے جو زندگی' امید اور روشنی کا پیام بر ہے اور پہاڑ کی دھندلاہٹ کی دوسری طرف کے اجالے کا راز جاننے کے باعث ''دھند کے نامانوس' اساطیری اور جادوئی حصار کو توڑ کر باہر نکلنے کی کلید۔ ''دھند'' اجنبیت' یاس اور بے چہرگی کی علامت ہے جو ہنستے کھیلتے اور زندگی سے ہمہماتے وجود کو پل بھر میں ریت کا ڈھیر بنا دینے پر قادر ہے۔ شفیق الرحمن اس طویل مختصر کہانی کے ذریعے مایوسی' بیزاری اور نا امیدی سے نکلنے کی راہ سمجھانے کی کوشش میں ہیں مگر ان کی یہ کوشش بڑی حد تک ناکام قرار دی جا سکتی ہے کیوں کہ اپنے کرداروں کے تفصیلی تعارف' ان کے معمولات اور شب و روز کے جھمیلوں کی تفصیل لکھنے اور اس تگ و دو میں ہاتھ آنے والی نقدِ حیات کو شگفتگی کا رنگ دینے کی شعوری کوشش نے ان کی تحریر کی اس بے ساختگی' ہما ہمی اور رنگینی کو دھندلا دیا ہے جو ان کی تحریروں کی اصل پہچان ہے۔ امرِ واقعہ یہ ہے کہ 'نیل' 'ڈینیوب' اور 'دجلہ' کے مقابلے میں ''دھند'' ایک دھندلی تحریر ہے۔ جیسے ''پچھتاوے'' ''مدوجزر'' ''حماقتیں'' اور ''مزید حماقتیں'' وغیرہ میں تو کھپایا جا سکتا تھا مگر ''دجلہ'' میں اس طویل مختصر کہانی کی شمولیت بڑی حد تک بے جوڑ اور بے معنی سی ہے اور اس نے ''دجلہ'' کے مجموعی مزاج کو منتشر ہی کیا ہے۔

مجموعی طور پر ''دجلہ'' ایک ایسی کتاب ہے جو اپنے قاری کو زندگی سے قریب تر لانے اور مسرور رکھنے کے لیے تخلیق کی گئی ہے۔ علامہ اقبال کی طرح شفیق الرحمن کا بھی زندگی کے مثبت اور روشن پہلو پر ایقان بہت پختہ تھا۔ ''دجلہ'' کی سبھی کہانیاں اقبال کے شعر کی داستانوی تفسیر ہیں۔ زندگی کا افق' واقعی بے ثغور ہے اور اس سے جڑی ہوئی کہانیاں اس بحرِ بیکراں کے لامتناہی وجود کی فقط ایک موج۔

اس کی زمیں بے حدود' اس کا افق بے ثغور
اس کے سمندر کی موج' دجلہ و ڈینیوب و نیل

(20 مارچ 2000ء تا 3 اپریل 2003ء' لاہور)

حوالے:

(۱) امجد اسلام امجد ’’دجلہ‘‘ (تبصرہ) مشمولہ ’’فنون لاہور‘‘ سالنامہ (جلد ۳۰) شمارہ ۱۵، جنوری، فروری ۱۹۸۱ء ص ۶۴۲ از شفیق الرحمٰن، اشاعت اول ۱۹۸۰ء۔ غالب پبلشرز لاہور

(۲) ڈاکٹر فوزیہ چودھری: شفیق الرحمٰن، امامِ ظرافت (مضمون) مشمولہ ’’نقدِ ظرافت‘‘ پونیمر پبلی کیشنز۔ لاہور طبع اول مارچ ۱۹۹۸ء ص ۸۱

(۳) ڈاکٹر وزیر آغا: ’’اردو ادب میں طنز و مزاح‘‘ مکتبہ عالیہ لاہور طبع ششم 1993ء ص 191

(۴) ’’ایورگرین مزاح نگار‘‘ (از منصور قیصر خیابان (نمبر 2) راولپنڈی 1981ء ص 51

(۵) امجد اسلام امجد: فنون (سالانہ جلد اول 1981ء) ص 642

(۶) ایضاً ص 642

(۷) منصور قیصر ایورگرین مزاح نگار (مضمون) مشمولہ ’’خیابان نمبر 2‘‘ راولپنڈی ص 51

(۸) امجد اسلام امجد: دجلہ (تبصرہ) مشمولہ فنون (سالنامہ جلد اول لاہور 1981ء ص 642)

(۹) ڈاکٹر مرزا حامد بیگ، اردو سفرنامے کی مختصر تاریخ، کلاسیک لاہور، بار اول، دسمبر 99، ص 877

(۱۰) امجد اسلام امجد: ’’فنون‘‘ (سالانہ جلد اول) 1981ء ص 642

(۱۱) ڈاکٹر مرزا حامد بیگ: اردو سفرنامے کی مختصر تاریخ، ص 8

(۱۲) امجد اسلام امجد ’’فنون‘‘ (رسالنامہ، جلد اول) 1981ء ص 643

(۱۳) ڈاکٹر مرزا حامد بیگ، اردو سفرنامے کی مختصر تاریخ، ص 8

(۱۴) منصور قیصر۔ ایورگرین مزاح نگار، خیابان نمبر 2، راولپنڈی، ص 52

''مقالاتِ جلالپوری'' پر ایک نظر

پروفیسر سید علی عباس جلالپوری کی شخصیت کا بنیادی حوالہ خرد افروزی کا ہے۔ وہ تمام عمر اسی روایت سے وابستہ رہے اور ان کی تمام کتب ان کی نظریاتی پیش رفت کا وسیلہ ہیں۔ ''مقالاتِ جلالپوری'' ان کی چھٹی کتاب ہے جو پہلی بار 1979ء میں ''آئینۂ ادب'' لاہور سے شائع ہوئی تھی۔ اس سے پہلے سید صاحب کی پانچ کتابیں ''روح عصر'' (جنوری 1969ء) روایتِ فلسفہ (دسمبر 1969ء) ''مقاماتِ وارث شاہ'' (جون 1972ء) ''اقبال کا علم الکلام'' (جولائی 1972ء) اور ''عام فکری مغالطے'' (اکتوبر 1975ء) شائع ہو چکی تھیں اور علمی و ادبی حلقوں میں طویل مباحث چھیڑنے کا باعث بنی تھیں۔ خصوصاً اقبال کا علم الکلام پر بشیر احمد ڈار اور سید صاحب موصوف کے مابین 1974ء/1973ء میں ''تنقیحات و تصریحات'' کے عنوان تلے ایک طویل بحث (جواب الجواب کی صورت میں) چھڑی تھی کہ جس کی گونج سنجیدہ علمی و ادبی حلقوں میں آج بھی سنائی دیتی ہے۔

''مقالاتِ جلالپوری'' ان مضامین کا انتخاب ہے جو سید صاحب نے 1949ء سے 1979ء کے مابین تحریر کیے۔ اس سے پہلے شائع ہونے والی پانچوں کتابیں اپنے اپنے موضوع پر مستقل تصنیف کا درجہ رکھتی ہیں مگر ''مقالات جلالپوری'' میں انہوں نے مختلف علمی موضوعات پر اپنے علمی مقالات کو یکجا کیا ہے۔ اس لیے موضوعاتی اعتبار سے اس کتاب کا دائرہ وسیع ہے۔ کتاب کے پیش لفظ میں اس امر کی وضاحت میں وہ یوں رقمطراز ہیں:

''گزشتہ تیس برسوں میں مختلف علمی موضوعات پر میرے بیسیوں مقالات اور

مختصر مضامین شائع ہو چکے ہیں' جن کی اچھی خاصی تعداد' میرے پاس بھی محفوظ نہیں ہے' مقالاتِ جلالپوری' انھی مقالات کا پہلا انتخاب ہے''(ص9)

''مقالاتِ جلالپوری'' میں کل تیرہ مقالے درج کیے گئے ہیں۔ جن میں سے اولین تین مقالے (1۔ ''مرزا غالب اور نظریہ وحدت الوجود'' 2۔ ''مرزا غالب کی جمالیات'' اور ''مرزا غالب کا کلامِ منقبت'') غالبیات کے زمرے میں شامل ہیں۔ ایک مقالہ ''خواجہ غلام فرید کی عشقیہ شاعری'' کلامِ فرید کی تفہیم کا ایک حوالہ ہے جبکہ اگلے چار مقالے (فرائڈ' ژنگ' فلاسفہ تاریخ اور کافکا) مختلف فلاسفر/ ادیبوں پر لکھے گئے طویل شذروں کا حکم رکھتے ہیں۔ مزید تین مقالے (''تخلیقِ فن'' ''فن اور شخصیت'' ''فن اور کاری گری'') ''فن'' کی تفہیم کی مختلف جہتوں کی نشاندہی کرتے ہیں اور آخری دو مقالے ''تنزل پذیری کا مفہوم'' اور ''مطالعۂ فلسفہ'' اپنے موضوع کے تعارف کے لیے خود مکتفی ہیں۔ اس طرح ''مقالاتِ جلالپوری'' کا دائرہ بہت پھیلا ہوا اور متنوع موضوعات کو سمیٹنے کا ہے اور اس سے سید صاحب کے مطالعے کی وسعت اور فکری جہتوں کی ندرت کا اندازہ ہوتا ہے۔

ان مضامین کو تحریر کرنے میں سید صاحب نے جس عرق ریزی اور تحقیقی دیانت کو ملحوظ رکھا ہے۔ اس کی وضاحت کتاب کے پیش لفظ میں ان کے اس بیان سے ہوتی ہے:

''ذاتی طور پر مجھے ارسطو کے اسلوبِ بیان اور جرمن علما کے طرزِ تحقیق نے متاثر کیا ہے۔ ارسطو مختصر اور سادہ الفاظ میں اظہار کا قائل تھا اور جرمن علما کا معروف شیوہ ہے کہ جب تک وہ کسی موضوع کے ہر پہلو اور ہر گوشے کا احاطہ نہیں کر لیتے۔ وہ اس پر قلم نہیں اٹھاتے۔ میں نے حتی المقدور تحقیق کے تقاضے پورے کرنے کی کوشش کی ہے اور ذہنی تجسس کو برقرار رکھا ہے۔'' (ص۹)

اس دعویٰ کی روشنی میں ''مقالاتِ جلالپوری'' پر نظر دوڑائی جائے تو سید صاحب کے اسلوبِ بیان اور طرزِ تحقیق' ہر دو صفات کی صداقت پر ایمان لانے کو جی چاہتا ہے کیوں کہ ''مقالاتِ جلالپوری'' میں شامل سبھی مقالے اسلوبِ بیان کی سطح پر مختصر نویسی اور سیدھے

سادھے پن سے اظہارِ مدعا کرنے کے علاوہ تحقیق رفعت کے امین بھی ہیں اور جہاں تک ممکن ہوسکا ہے' مصنف نے موضوع کے تحقیقی پہلو کو بخوبی نبھانے کی سعی کی ہے مگر اس بات کی تصدیق کے لیے ہمیں ان مقالوں کے باطن میں اترنا ہوگا۔

''مقالاتِ جلالپوری'' کے پہلے مقالے ''مرزا غالب اور نظریۂ وحدت الوجود'' پر نظر ڈالیں تو سید صاحب کے اسلوبِ تحریر اور فکری رویے کا تعین کرنے میں چنداں مشکل پیش نہیں آتی۔ صاف پتہ چلتا ہے کہ سید صاحب کسی موضوع کے تاریخی و تحقیقی پس منظر کو منور کیے بغیر آگے بڑھنے کے قائل نہیں۔ اس مقالے میں بھی وہ موضوع کے سرسری تعارف کے بعد اس کے تاریخی وتہذیبی پس منظر کی طرف پلٹتے ہیں اور سریان کے ابتدائی تصور کی وضاحت کرنے کے بعد سرّیت' اشراق اور تصوف تک کے مراحل کی کتھا بیان کرنے کے بعد فارسی شعرا مثلاً سنائی' عطار' ابوسعید ابوالخیر اصفہانی' ابنِ یمین' محمود شبستری' رومی' عراقی' سعدی' حافظ' جامی' نظیری اور صائب کی مضمون آفرینی کے راستے سے جلال امیر ناصر علی' شوکت بخارائی اور بیدل کی خیال بندی تک کے سفر کو شعری متن کے حوالوں سے روشن کرنے کے بعد غالب کے کلام سے مثالیں دے کر شاعر کے نظریۂ وحدت الوجود کے حق میں دلیل لاتے ہیں تو ان کی رائے اور اخذ کردہ نتائج سے اختلاف کرنے کی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ اس مقالے میں سید صاحب نے اپنے نظریے کی تائید میں جو بنیاد کھڑی کی ہے' اسے موضوع کے تاریخی وتہذیبی پس منظر کا احاطہ کر کے اور فکری ارتقا کے بیان سے سہارا دینے کے بعد غالب کی شاعری اور شخصیت کے علمی تجزیے کی مٹی سے مضبوط کیا ہے اور یوں مقالے کے کسی حصے کو علمی اور تحقیقی اعتبار سے کمزور نہیں پڑنے دیا۔ اس مقالے میں سید صاحب نے مرزا غالب کی شاعری میں نظریۂ وحدت الوجود کی کارفرمائی کا جائزہ اس دقتِ نظر سے لیا ہے کہ ان کے استدلال اور اخذ کردہ نتائج کی حقانیت پر بے اختیار کلمہ صاد کہنے کو جی چاہتا ہے۔

محمد کاظم اس امر کی تائید میں رقمطراز ہیں:

''یہ ان کے اسلوب تحریر کا اعجاز ہے کہ وہ پوری پوری کتاب کے موضوع کو چند صفحات میں سمیٹ کر رکھ دیتے ہیں۔ اس کے ساتھ انہیں اپنے موضوع پر پوری گرفت حاصل ہوتی ہے اور وہ اس کے جمع کیے ہوئے مواد کو اتنے سلیقے اور مہارت سے برتتے ہیں کہ دیکھ کر انسان مبہوت رہ جاتا ہے''۔

(بحوالہ فنون' دورنو' شمارہ ۲' اگست تا ستمبر ۷۶' ص ۳۰۹)

اسلوب تحریر کا یہ اعجاز ''مقالات جلالپوری'' کے سبھی مقالوں کی بھی جان ہے۔ سید صاحب بے جا طول بیانی اور مبہم نثر لکھنے کے قائل نہیں۔ بنیادی طور پر وہ ایک معلم ہیں۔ اس لیے کسی بھی موضوع پر قلم اٹھاتے ہوئے وہ اسے ایک معلم کی سی شگفتگی اور آسانی کے ساتھ بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ کسی موضوع پر خامہ فرسائی کرتے ہوئے یہ بات فرض کر کے آگے بڑھنے کے قائل نہیں کہ قاری موضوع کے پس منظر سے پہلے ہی آگاہ ہوگا یا اسے آگاہ ہونا چاہیے۔ اس لیے موضوع کے پس منظر کو کھنگالنے اور مسئلے پر تحقیقی نظر ڈالنا سود مند نہ ہوگا۔ بلکہ وہ اس بات کے قائل ہیں کہ ممکن حد تک موضوع کے تاریخی پس منظر کو سامنے لا کر آگے بڑھنا چاہیے تاکہ قاری کی یادداشت کو آزمانے کی ضرورت ہی نہ پڑے۔ اس لیے وہ بنیادی معلومات کو ساتھ لے کر آگے بڑھتے ہیں۔ ''مرزا غالب اور نظریہ وحدت الوجود'' کی نقاب کشائی کا مرحلہ ہو یا ''مرزا غالب کی جمالیات'' پر بحث کرنا مقصود ہو' سید صاحب موضوع کے تاریخی اثاثے کی طرف پلٹ کر ضرور دیکھتے ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ یہ تعارفی یا پس منظری تحقیق کچھ لوگوں کے نزدیک حشو و زوائد کے زمرے میں داخل ہو کہ سبھی کا روایت سے نابلد رہنا کچھ لازمی نہیں۔ تاہم سید صاحب کے نزدیک یہ موضوع سے انصاف کرنے اور فکری الجھنوں سے نجات پانے کے لیے لازمی ٹھہرتی ہے کیوں کہ سید صاحب کے پیش نظر صرف فضلا اور نامور محققین ہی نہیں ہوتے۔ وہ عام قاری سے مخاطب ہونے کی تمنا بھی رکھتے ہیں بلکہ شاید یہ کہنا زیادہ صحیح ہو کہ سید صاحب کی گفتگو کا محور عام قاری ہی ہے۔ اس لیے وہ موضوع سے متعلق اصطلاحوں کی وضاحت کرنے' متقدمین کا ذکر

کرنے‘ ان کے کام کا احاطہ کرنے اور ماضی کی فکری روایت کو حال کی رواں عصریت سے ہم آہنگ کرنے میں عار نہیں جانتے۔ وہ بنیادی طور پر ایک تشریحی مزاج رکھنے والے عالم ہیں اور موضوع کو گنجھلک‘ تہ دار اور مبہم بنانے کے بجائے سادہ‘ عام فہم اور شفاف رکھنے کو ترجیح دیتے ہیں۔ اس لیے ان کی نثر میں بھی عمومی ابہام اور تہ داری کے لیے گنجائش نہیں نکل پاتی۔ ان کی نثر سادہ‘ عام فہم‘ صاف اور زود اثر ہوتی ہیں اور یہی وجہ ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کے قارئین کا حلقہ مسلسل بڑھ رہا ہے۔ سید صاحب کی نثر کا ذائقہ چکھنے کے لیے دیکھیے یہ اقتباس:

> ’’قدر کیا ہے؟ اس کا سیدھا سادھا جواب یہ ہے کہ قدر اس شے میں ہوتی ہے‘ جس میں کوئی شخص دلچسپی لیتا ہے مثلاً ایک عطار اور ایک شاعر گلاب کے پھول کو دیکھتے ہیں۔ عطار اس میں اس لیے دلچسپی لیتا ہے کہ اس سے عطر کھینچا جا سکتا ہے اور شاعر کو پھول دیکھ کر اپنی محبوبہ کا عارض گلگوں یاد آ جاتا ہے۔ اول الذکر کے لیے پھول میں افادی قدر ہوگی اور ثانی الذکر کے لیے جمالیاتی یا یہ فرض کیجیے کہ برسات کی ایک شام ہے‘ مغربی افق پر بدلیاں چھائی ہیں جن میں ڈوبتے سورج کی قرمزی شعاعوں نے آگ لگا دی ہے۔ ایک کسان اپنے ڈھور ڈنگر ہنکاتا ہوا سڑک پر سے گزر رہا ہے لیکن وہ منظر کے اس حسن سے بالکل بے خبر و بے پروا ہے اور اس کی جمالیاتی قدر کا مطلق احساس نہیں رکھتا لیکن ایک مصور ان شعلہ بہ دامن بدلیوں کے نظارے سے دھک سے رہ جائے اور خدا معلوم حسن و جمال کی کیسی کیسی تجلیاں اس کی چشمِ تصور کے سامنے جھلملانے لگیں گی‘‘۔ (’’مرزا غالب کی جمالیات‘‘ ص 63)

آپ نے ملاحظہ کیا کہ سید صاحب کا مزاج تشریحی ہے اور وہ منطق کو اس نوع کی دلیل کے پردے میں لپیٹ کر ظاہر کرتے ہیں کہ قاری کو اس کی حقانیت کا ادراک کرنے کے لیے کسی اور مبدا کی طرف رخ کرنے کی ضرورت ہی نہیں رہتی۔ مزید برآں اپنی بات

کہنے کے لیے وہ ادق زبان اور مبہم جملہ سازی پر تکیہ کرتے ہیں نہ ہی غیر مانوس لفظیات کو برتنے کی مشقت کھینچتے ہیں۔ حالاں کہ سید صاحب کے فکری موضوعات فلسفے اور ادین سے وابستہ ہونے کے باعث جس نوع کی تکنیکی زبان اور غیر مانوس اصطلاحات ولفظیات کا تقاضا کرتے ہیں۔ ان کے پیشِ نظر ان کی زبان کے گنجلک اور مشکل ہونے سے سمجھوتہ کیا جا سکتا ہے مگر سید صاحب نے عمداً اپنے آپ کو نامانوس لفظیات اور پیچیدہ لسانی تجربوں سے محفوظ رکھ کر سادہ اور عام فہم ہونے کی کوشش کی ہے اور انہیں کہیں کسی اصطلاحی بندش کے شکار ہونے کی مجبوری درپیش ہو بھی تو وہ اپنے آپ کو اپنے تجرِ علمی کا صید نہیں رکھتے اور موقع ملتے ہی اس دقیق اصطلاح کی پرتیں کھول کر سب کے سامنے رکھ دینے میں کوئی تکلف محسوس نہیں کرتے۔ محمد کاظم کے خیال میں:

> ''سید صاحب کے بحث کرنے کا اسلوب یہ ہے کہ وہ پہلے تو ایک مغالطے کا تعین کرتے ہیں کہ وہ اصل میں ہے کیا اور اس سے کیا کچھ متفرع ہوتا ہے۔ پھر انسانوں کے رویے میں اور عام معاشرے پر اس مغالطے کے اثرات کی نشاندہی کرتے ہیں اور اس تمہید کے بعد وہ اس مغالطے کا عالمانہ تجزیہ کرنے اور اس کے شروعات و ماخذ کا کھوج لگانے کے لیے پڑھنے والوں کو انسانی تمدن کی تاریخ میں بہت پیچھے تک لے جاتے ہیں اور ان ابتدائی زمانوں سے آغاز کرتے ہیں جب انسان درختوں پر بسیرا کرتا تھا۔ وحشت و بربریت کے مختلف ادوار سے گزرتے ہوئے زرعی معاشرے کے دور میں داخل ہوتے ہیں جسے انسانی تہذیب کا بنیادی دور کہنا چاہیے اور یہاں سے وہ صنعتی معاشرے اور پھر صنعتی انقلاب کے اس موجودہ زمانے میں آ نکلتے ہیں۔ سید صاحب نے یہ طریقِ عمل بلا استثنا ہر مغالطے کے باب میں اختیار کیا ہے''

(بحوالہ فنون اگست ستمبر 1976ء ص 305)

محمد کاظم نے یہ رائے ان کی پانچویں کتاب ''عام فکری مغالطے'' کے بارے میں دی

تھی مگر اس رائے کا اطلاق ان کی ہر کتاب پر کیا جا سکتا ہے اور غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ سید صاحب کا ذہن ایک تاریخ دان کا ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ وہ فلسفی اور فارسی دان بھی ہیں اور علت و معلول کے تعلق کو نظر انداز کر کے آگے بڑھنا نہیں چاہتے۔ اگر یہ طے ہے کہ ہر شے اپنے ہونے کا جواز رکھتی ہے تو اس جواز کی ماہیت کی توضیح کرنے اور اس کے تاریخی تسلسل پر نگاہ دوڑانے میں ہرج ہی کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ''مقالاتِ جلالپوری'' کے مقالات میں بھی موضوع کے تدریجی ارتقا کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے اور قاری کو موضوع کی تاریخی اہمیت کو جاننے اور سمجھنے کے لیے کسی اور کتاب کی طرف رجوع کرنے کی ضرورت پیش نہیں آتی۔

سید علی عباس جلالپوری نے جس اسلوبِ تحریر کی پرداخت کی ہے۔ اس اسلوب کو حرزِ جاں بنانے سے اس بات کا خدشہ تو رہے گا کہ ایک ہی موضوع سے متعلق ایک سے زائد مقالات میں معلومات کو دہرانے کا تاثر ملے یا وسیع مطالعہ رکھنے والے قاری کو معلومات کی تکرار کے باعث مقالات کی مجموعی افادیت میں ایک اتھلے پن کی کیفیت کا احساس ہو خصوصاً جب مختلف وقتوں میں لکھے گئے مقالات کو کتابی صورت میں یکجا کیا گیا اور ان میں موضوعات کی یکسانیت بھی موجود ہو جس کی ایک مثال اسی کتاب کے کچھ مقالات (مرزا غالب اور نظریۂ وحدت الوجود' مرزا غالب کی جمالیات' خواجہ غلام فرید کی عشقیہ شاعری وغیرہ) ہیں مگر عام قاری کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اسلوبِ تحریر کی یہی خامی' اسلوبِ تحریر کا خاصا بھی بن جاتی ہے کیوں کہ اس نوع کی تحریر کے ذریعے مسئلے کے ہر پہلو کو سمیٹنا اور قاری کے سامنے رکھ دینا قاری کی یادداشت کو پختہ کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی تجزیاتی قوت میں اضافہ کرنے کا موجب بنتا ہے اور وہ موضوعِ زیرِ بحث پر مزید مطالعہ کی ضرورت محسوس کیے بغیر اس کے ہر پہلو کا ادراک اور تجزیہ کرنے کے قابل ہو جاتا ہے۔

امرِ واقعہ یہ ہے کہ سید صاحب کی تحریر کا مخاطب ہمیشہ اوسط درجے کے قاری سے رہا ہے۔ تعلیم و تعلم سے وابستہ رہنے کے باعث وہ اس بات سے آگاہ تھے کہ گو ہر اچھے استاد کی نگاہ ذہین طالب علم کو کھوجتی ہے مگر اس کا تخاطب ہمیشہ اوسط درجے کے طالبعلم سے ہوتا

ہے جسے وہ ذہین طالب علم کی سطح تک کھینچ لانے کی کوشش کرتا ہے کیونکہ طالب علموں کے ذہنی معیار کو بڑھانا اسی طور پر ممکن ہوسکتا ہے۔ مزید برآں ہر اچھا استاد کسی موضوع پر بات آگے بڑھانے سے پہلے' اس سے پہلے بیان کیے گئے نکات کی تکرار سے' اسے پس منظری کے حوالے کے ساتھ ہر طالب علم کے لیے عام فہم بناتا ہے کہ اس کے بغیر تازہ نکات کی تفہیم و تعارف کا مرحلہ طے نہیں ہوسکتا۔ سید صاحب بھی اسی نہج پر چلنے والے مصنف ہیں۔ وہ ادق اور پیچیدہ مسائل کو چھیڑتے ہیں تو یہ ذہن میں رکھ کر کہ انہیں ایک اوسط درجے کے قاری کے لیے کیسے عام فہم اور آسان بنایا جاسکتا ہے۔ سو وہ موضوع کا تاریخی پس منظر بھی بیان کرتے ہیں اور اس کی ارتقائی کیفیت بھی اور بعد میں مسئلے کی موجودہ صورتِ حال پر علمی بحث چھیڑ کر بالآخر ایک ایسا نتیجہ اخذ کرتے ہیں جو موضوع کو سمیٹنے کے ساتھ ساتھ قاری کے ذہن کو ایک خاص سطح تک کھینچ لانے کا سبب بنے۔ تاہم اس عمل میں وہ اپنی خرد افروزی کی روایت کو کسی صورت ترک کرنے پر آمادہ نہیں ہوتے کہ ان کے قلمطراز ہونے کا بنیادی مقصد ہی عوام کے ذہن کو شکوک و شبہات سے پاک کر کے حقائق کا حقیقت پسندانہ تجزیہ کرنے کے لائق بنانا ہے اور انہیں تشکیک' انفعالیت اور لاعلمی کے دائرے سے باہر نکال کر رجائیت' شعور اور یقین کی دنیا میں کھینچ لانا ہے۔

سید صاحب کے اسلوب سے آگاہی کے لیے دیکھیے ان کے چند مقالات کے ابتدائیے:

> "جہاں تک غالب کے تصورِ وحدت الوجود کا تعلق ہے۔ اس پر کوئی جامع بحث نہیں ملتی نہ اس مسئلے کے تاریخی و تحقیقی پس منظر میں غالب کی توحیدِ وجودی کا ذکر کیا گیا ہے۔ اوراقِ آئندہ میں اسی نظریے کا بقدر احاطہ کر کے غالب کے وجودی افکار کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے"۔

(بحوالہ مرزا غالب اور نظریہ وحدت الوجود' ص 11)

> "مرزا غالب کے جمالیاتی شعور کا ذکر کرنے سے پہلے یہ طے کرنا ہوگا کہ حسن

کیا ہے؟'' (بحوالہ مرزا غالب کی جمالیات' ص 60)

''لفظ منقبت کے لغوی معنی ہیں ہنر' بڑائی' خصائل حمیدہ اخلاق جیلہ۔ کوئی وصف جو کسی شخص کو دوسروں سے ممتاز کرے۔ اصطلاح میں یہ لفظ آئمہ اہلِ بیت کی مدح وثنا کے لیے خاص ہے۔ منقبت کی روایت کا آغاز قرآن و حدیث سے ہوتا'' (بحوالہ مرزا غالب کا کلام منقبت' ص 89)

''. خواجہ غلام فرید کی شاعری کے بارے میں کچھ کہنے سے پہلے تصوف و شعر کی روایت کا ذکر کرنا ضروری ہے''۔

(بحوالہ خواجہ غلام فرید کی عشقیہ شاعری' ص 119)

''ڈاکٹر سگمنڈ فرائڈ 856ء میں وی آنا (آسٹریا) کے ایک یہودی گھرانے میں پیدا ہوا وہ لڑکپن ہی سے بڑا محنتی' سنجیدہ اور ذہین تھا''

(بحوالہ فرائڈ' ص 152)

''جو شخص تاریخی واقعات کو دیانت اور محنت سے دریافت کر کے پیش کرتا ہے وہ مورخ کہلاتا ہے اور جو مبصر ان حقائق کی ترجمانی کر کے تاریخی حرکت یا تمدنی ارتقا کے قوانین مرتب کرتا ہے' اسے فلسفی تاریخ کہا جاتا ہے ''

(بحوالہ فلاسفہ تاریخ' ص 199)

''قدیم زمانے میں شاعر کو بھی کاہن اور فال گیر کی طرح مافوق الطبع قوتوں کا معمول سمجھا جاتا تھا'' (بحوالہ تخلیق فن' ص 230)

''عام طور پر کسی شخص کے قد وقامت' خدوخال لباس کی وضع قطع سے اس کی شخصیت کا اندازہ لگایا جاتا ہے'' (بحوالہ فن اور شخصیت' ص 237)

''فن اور کاریگر دونوں ماہرِ اصول فن ہوتے ہیں'' (بحوالہ فن اور کاریگری' ص 246)

یہ تمام اقتباسات سید صاحب کے اسلوب تحریر کی نشاندہی کے لیے کارآمد ہیں۔ اس لیے کہ مضمون کی ابتدا ہی میں اور بعض اوقات چند سطریں اور آگے بڑھ کر وہ اپنی فکری

بنیادوں کی خبر دیتے ہیں اور اس بات کی وضاحت کرتے ہیں کہ ''مقالاتِ جلالپوری'' کا مصنف اپنے ہر مقالے کو ایک خاص وضع کا پابند رکھنے کا عادی ہے یعنی موضوع کے فکری پس منظر کا تدریجی بیان' موضوع کے مختلف پہلوؤں پر دلائل و براہین کے ساتھ بحث اور پھر نتیجے کا اعلان' جس کی پہلی صورت مقالے کے مفروضے ہی میں مل جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قاری کو طریق کار کی یکسانیت اور تکرار کے ساتھ ساتھ بعض اوقات موضوعاتی تکرار کا سامنا بھی کرنا پڑتا ہے۔ جس کی ایک مثال ''مرزا غالب اور نظریہ وحدت الوجود'' اور ''خواجہ غلام فرید کی عشقیہ شاعری'' کے عنوان تلے لکھے گئے مقالے ہیں کہ ان مقالات کے آغاز میں تصوف کی روایت اور مسالک کو بیان کیا گیا ہے اور اس طرح ہر دو مقالوں کے ابتدائیے معلومات کی بے معنی تکرار سے لبریز محسوس ہوتے ہیں۔ شاید یہ اس لیے ہو کہ یہ دونوں مقالے' مختلف وقتوں میں لکھے گئے تھے اور کافی وقفے کے بعد ادبی پرچوں میں شائع ہوئے تھے اور اس نوع کی تکرار زمانی بعد کے باعث قاری کے لیے قابل قبول ہو بھی سکتی ہے مگر کتابی شکل میں ایک ساتھ طبع ہونے پر یہ پر مغز اسلوب تحریر بے جا تکرار محض کا تاثر پیدا کرتا ہے اور موضوع سے رغبت پیدا کرنے کی بجائے قاری کو موضوع سے دور کرنے کا باعث بنتا ہے۔ ''مقالاتِ جلالپوری'' میں اور سید صاحب کی بعض دوسری کتابوں میں کہیں کہیں یہ صورت موجود ہے اور تکرارِ محض کا تاثر' پیدا کرنے کے علاوہ مصنف کی کتاب سے گہری دلچسپی نہ رکھنے کی خبر بھی دیتی ہے۔

اور اب آیئے دو ایک باتیں ''مقالاتِ جلالپوری'' کی زبان و بیان کے حوالے سے بھی کی جائیں۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ ''مقالاتِ جلالپوری'' کے مصنف کا مخاطب اوسط درجے کے قاری سے ہے۔ یہ مانا کہ ان کی گفتگو عوام سے نہیں مگر وہ فلسفہ و منطق کے شناور قارئین ہی کو پیشِ نظر رکھنے کے قائل نہیں۔ اس لیے ان کی زبان ادق اور گنجلک نہیں۔ ''مقالاتِ جلالپوری'' علمی مقالات پر مشتمل کتاب ہے اور اس میں موضوع کے تناسب سے کہیں کہیں

ادق اصطلاحات اور مباحث موجود ہیں جو قاری کو اپنا ذہن استعمال کرنے پر اکساتے ہیں مگر ایسا صرف انہی مقامات پر پیش آتا ہے جہاں سید صاحب کے لیے علمی اصطلاحات کا سہارا لیے بغیر آگے بڑھنا ممکن نہ تھا۔ وگرنہ مصنف نے اردو' ہندی' پنجابی' عربی' فارسی اور انگریزی کے آسان اور عام فہم الفاظ اور شناسا اصطلاحات اور ان کے متبادلات سے کام لے کر اپنی زبان کو سادہ' سبک اور نثر کو رواں دواں اور زود اثر رکھنے کی کوشش کی ہے۔ وہ واقعتاً اسلوبِ تحریر کی سطح پر ارسطو ہی کی طرح مختصر اور سادہ الفاظ میں اظہار کرنے کے قائل نظر آتے ہیں اور ''مقالاتِ جلالپوری'' میں کہیں بھی اپنی ہفت زبانی لسانی طلاقت' علمیت اور قدرتِ بیان کا مظاہرہ کرنے کی کوشش نہیں کرتے۔ صاف پتہ چلتا ہے کہ ان مقالات کے تحریر کرنے میں سید صاحب نے اپنے علم اور تجربے کو باہم آمیخت کر کے دریا کو کوزے میں بند کرنے کی سعی کی ہے مگر اس ہنر مندی کے ساتھ کہ دریا کوزے میں سما بھی جائے اور کوزے کو اپنی بے بضاعتی کا احساس بھی نہ ہو۔ کم سے کم لفظوں میں بڑی سے بڑی بات کہنا اگر ایک ہنر ہے تو ''مقالاتِ جلالپوری'' اس ہنر مندی کا ایک جیتا جاگتا شاہکار ہے۔ تاہم موضوع کی وسعت کے باعث کہیں کہیں مصنف کو اپنے قاری کو براہ راست دریا کے کنارے تک بھی لے جانا پڑا ہے اور اس سطح کے علمی کارنامے سے آگاہی اور ہمدمی کے لیے کہیں کہیں اگر قاری کو کچھ کشٹ اٹھانا بھی پڑے تو اس میں ہرج ہی کیا ہے۔

سو سید صاحب مختصر اور گتھا ہوا جملہ لکھنے کے شائق ہیں۔ ایسا جملہ جو ایک بڑی علمی روایت کو سنبھالے ہوئے بھی ہو۔ وہ روایت کو ایک ایک جملے کی ہنرکاری کے ساتھ سنبھالتے ہوئے انسانی تہذیب کے آغاز سے اس کی موجود تک آ پہنچتے ہیں۔ جرمن علما کی سی علمی صلداقت اور فکری روشن خیلی کے ساتھ۔ وہ موضوع میں جھول پیدا ہونے دیتے ہیں نہ جلد باز نقادوں کی طرح کھانچے چھوڑتے جاتے ہیں۔ ان کا ذہن تجزیتی ہے اس لیے وہ موضوع کو آگے بڑھاتے ہوئے نتائج بھی ساتھ ساتھ اخذ کرتے چلتے ہیں اور اپنے ہدف سے نظر نہیں ہٹاتے کہ وہ ان علما میں سے ایک ہیں جو موضوع کے ہر پہلو اور رخ کو

دیکھنے اور اس سے نتائج اخذ کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور کسی موضوع پر خاطر خواہ مواد جمع کیے بغیر قلم اٹھانے کی زحمت نہیں کرتے۔

اس بنیاد پر ''مقالات جلالپوری'' کو اسلوبِ تحریر' تجزیاتی فکر اور خرد افروزی کی روایت کو فروغ دینے والی کتاب کی حیثیت سے بہت اہمیت کی حامل قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کتاب کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ ایک فلسفی کا ذہن کیا ہوتا ہے اور وہ اپنے موضوع تحقیق کو کس ہنر مندی' دقتِ نظر اور عالمانہ شان سے اپناتا' اس کا تجزیہ کرتا اور منطقی نتائج سے ہمکنار کرتا ہے جن کے برعکس دلیل دینا بہت دشوار ہوتا ہے۔

ڈاکٹر مبارک علی کی دو کتابیں

ڈاکٹر مبارک علی کو مَیں کم و بیش پندرہ برس سے جانتا ہوں اور یہ بات اس لیے زیادہ توجہ پانے کی حق دار ہے کہ وہ لحۂ موجود تک میرے بارے میں کچھ نہیں جانتے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تعلیم و تعلم سے وابستگی رکھنے اور قلم کے مزدور ہونے کے باوصف ہم ایک ہی دنیا کے لوگ نہیں ہیں۔ وہ خردمندی اور خرد افروزی کے نامور پیام بر ہیں اور مَیں محض ایک خواب بننے والا گمنام شاعر مگر نہیں ہمارے بیچ ایک قدرِ مشترک ایسی ہے جو قربت اور مکالے کی بنیاد بن سکتی ہے اور وہ قدرِ مشترک ہے' روشن خیالی کی تحریک سے ان کی وابستگی اور سید سبط حسن مرحوم کا پرستار اور پروفیسر سید علی عباس جلالپوری مرحوم کا شاگرد ہونے کے ناتے اس تحریک سے وابستگی رکھنے والوں سے میری غیر مشروط عقیدت۔

ڈاکٹر صاحب تاریخ اور تاریخ سے متعلق موضوعات پر کم و بیش پچاس کتابوں کے مصنف ہیں۔ ان میں بعض مرتبہ کتابیں بھی ہوں گی مگر جب مرتبہ کتاب بے ریا تحقیقی مشقت اور فکری دیانت کی دین ہو تو میرے خیال میں اسے بھی تصنیف ہی کے زمرے میں درج کرنا چاہئے۔ انہوں نے "فلسفۂ تاریخ" سے "کھانا اور کھانے کے آداب" تک کی تاریخ لکھی ہے مگر مَیں انہیں ان کے پی ایچ ڈی کے مقالے "مغل دربار" کے حوالے سے پہچانتا ہوں جس کے خریدنے اور پڑھنے کا سبب ایک "مغل بچے" سے میری قربت تھی۔ مَیں اس مغل بچے کی مغنیٔ انا سے تو مایوس ہوا مگر کتاب سے نہیں۔ اس لیے یہ کتاب آج بھی مجھے اپنی طرف بلاتی ہے اور مَیں اس کے ذریعے مغل دربار کی فضا اور طلسم کو جاننے کی سعی کرتا ہوں۔ اس کتاب کے علاوہ مَیں انہیں ڈان اور دیگر اخبارات و جرائد میں شائع ہونے

والے کالموں اور مضامین کے حوالے سے بھی جانتا ہوں۔ ان کا ایک حوالہ گوئٹے انسٹی ٹیوٹ کا بھی تھا مگر وہ ادارہ اب ایک خواب بن چکا اور ڈاکٹر صاحب' خواب اور خواب سے متعلق دنیا کی باتیں پسند نہیں کرتے ہوں گے اس لیے میں اس کمی اور دکھ کا بیان کسی اور وقت پر اٹھا رکھتا ہوں۔

اس سہ ماہی میں ڈاکٹر صاحب کی پانچ نئی فکر انگیز کتب بعنوان ''تاریخ کی تلاش'' تاریخ کی آواز'' تاریخ اور نصابی کتاب''''سندھ کی سماجی وثقافتی تاریخ'' اور''انٹرویوز اور تاثرات'' فکشن ہاؤس لاہور سے شائع ہوئی ہیں۔ اس وقت مجھے جن دو کتابوں پر اپنے ٹوٹے پھوٹے خیالات کا اظہار کرنا ہے وہ''سندھ کی سماجی وثقافتی تاریخ'' اور''تاریخ اور نصابی کتاب'' ہیں۔ ان میں سے''سندھ کی سماجی وثقافتی تاریخ' یورپی سیاحوں کی روشنی میں ''ایک مرتبہ کتاب ہے جسے سعودالحسن خان نے ترجمہ کیا ہے جبکہ''تاریخ اور نصابی کتب'' ڈاکٹر صاحب کی اپنی تصنیف ہے اور یہ ان مضامین کا مجموعہ ہے جو تاریخ کے مضمون کو سیاسی و مذہبی اور قومی مفادات کے تحت لکھنے اور نصابی کتب میں کھپانے کے اثرات کا تجزیہ کرنے کی غرض سے لکھے گئے اور ملک کے موقر اخبارات وجرائد میں شائع ہوئے۔ اس کتاب میں ڈاکٹر مبارک علی نے نصابی کتب میں تاریخ کو ریاستی مقاصد کے تحت مسخ کرنے اور طلبہ کی برین واشنگ کا ذریعہ بنانے ایسے پیچیدہ مسائل کو چھیڑا ہے اور کوشش کی ہے کہ قارئین اپنے حکمرانوں کا اصل چہرہ دیکھنے کے ساتھ ساتھ تاریخی حقانیت سے بھی آگاہ ہوں اور ریاست' مذہب اور سیاستدانوں کے ہاتھوں میں کھلونا بننے کے بجائے اپنی فکر' دانش اور رائے کو بروئے کار لانے کے قابل ہو سکیں۔ ظاہر ہے کہ ڈاکٹر صاحب کی یہ کوشش ایک ایسا جہاد ہے کہ جس کی جتنی بھی تعریف کی جائے' کم ہے۔

اصل میں ڈاکٹر مبارک علی کی ساری کتابوں اور ان کی فکری جدوجہد کا حقیقی رخ' ہم تاریخ سے بچھڑے ہوئے اور مسخ شدہ تاریخ کی پیروی اور حفاظت کرنے والے لوگوں کو تاریخ کا اصل چہرہ دکھانے اور فلسفۂ تاریخ سے آگاہ رکھنے کی طرف ہے۔ ڈاکٹر صاحب

جانتے ہیں کہ مسخ شدہ تاریخ کی تطہیر کرنے کا سب سے بہتر ذریعہ عوام میں تاریخ اور ریاستی جبر کی تفہیم کرنے کا ادراک پیدا کرنا ہے۔ خرد افروزی اور روشن خیالی سے وابستہ حکما کی اصل پہچان اس وتیرے سے ہے۔

''سندھ کی سماجی و ثقافتی تاریخ'' سے پہلے ڈاکٹر صاحب ''سندھ' خاموشی کی آواز'' بھی شائع کر چکے ہیں۔ سندھ سے انہیں خاص نسبت ہے اور ہونی بھی چاہئے کہ سندھ کی ثقافت' تاریخ اور سماجیات کو جانے بغیر ہندوستان اور اب پاکستان کی فکری بنیادوں کا جاننا ممکن نہیں کیونکہ سندھ تہذیبی ارتقا اور فکری تنوع کی بنیاد بھی ہے اور علامت بھی۔ یوں بھی ہوائی سفر کے آغاز سے پہلے سمندر سے جڑی اقلیمیں خاص طرح کی فضیلت رکھتی تھیں اور اسی بنیاد پر وہ طالع آزماؤں کی دست بُرد کا شکار بھی رہتی تھیں اور نو بہ نو فکری رویوں کی پیکار اور پرداخت کا میدان خاص بھی۔ سندھ (اور یہ بات میں موجودہ سندھ نہیں' تقسیم سے پہلے کے سندھ کے بارے میں کہہ رہا ہوں) بھی اس نوع کی طالع آزمائی کا شکار رہا ہے۔ اس لیے وہاں مختلف مذاہب اور تہذیبوں کا وسیع پیمانے پر ادغام ہوتا رہا ہے۔ سندھ کی تاریخ کو جاننا' ہندوستان بھر کی تاریخ اور فکری ارتقا کے تسلسل کو سمجھنے کے مترادف ہے کیونکہ وہ رگ وید' اوستا اور رامائن کی سرزمین بھی ہے اور قرآن مجید کا شعور رکھنے اور اسے پھیلانے والا خطہ بھی دیکھئے تو سندھ کے دروازے ہمیشہ فکر نو اور صبح جمیل کی طرف کھلے رہتے ہیں۔ سو ڈاکٹر مبارک علی جیسے روشن دماغوں کے لیے سندھ کی طرف پلٹ کر دیکھنا ضروری تھا۔

''سندھ کی سماجی و ثقافتی تاریخ'' یورپی سیاحوں کے بیانات کی روشنی میں مرتب کی گئی ہے۔ اس کتاب کے دیباچے میں ڈاکٹر صاحب نے اس کتاب کے قاری کو بجا طور پر متنبہ کیا ہے کہ وہ سیاحوں کے بیانات اور ان کے تاثرات کو قبول کرنے سے پہلے اس بات کو سمجھ لے کہ سیاح دوسرے معاشروں اور ان کی ساخت و سرگرمیوں کو اپنی روایات' اقدار اور تعصبات کی روشنی میں دیکھتے ہیں کیونکہ ان کے اپنے مختصر قیام کے عرصہ میں ان کے لیے معاشرے کی اندرونی تشکیل اور رجحانات کو پوری طرح سمجھ پانا ممکن نہیں ہوتا۔ اس کتاب

میں عہد مغلیہ سے تالپور عہد (1592ء تا 1843ء) تک کی سماجی و ثقافتی سرگرمیوں کی منظر کشی کی گئی ہے اور اسے ڈاکٹر صاحب نے جغرافیہ' لوگ' شہر' حکمران اور دربار اور انتظامیہ اور دربدر کے ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ یورپی سیاحوں کی منتشر اور باہم مدغم آرا کو ان ابواب میں تقسیم کر کے ڈاکٹر صاحب نے اس کمی کا ازالہ کیا ہے جو حکمرانوں کی شہ پر لکھی جانے والی ہم عصر تاریخوں میں موجود رہتی ہے۔ یعنی کسی خطے کی سماجی و ثقافتی زندگی کی جھلک اور یہ بات مَیں اس بات کو ذہن میں رکھ کر کر رہا ہوں کہ پاکستان کے چاروں صوبوں میں سندھ' خودشناسی' لسانی شعور اور جڑوں کی تلاش میں نکلنے والے صوبے کے لحاظ سے باقی تینوں صوبوں پر غیر معمولی فوقیت رکھتا ہے اور سندھ کی تواریخ جس محبت' محنت اور جدلیاتی شعور کے ساتھ لکھی گئی ہیں' کم از کم پنجاب کی حد تک اس کی کوئی مثال ڈھونڈ لانا ممکن نہیں۔

عہد مغلیہ سے تالپور عہد تک سندھ کی سیاحت کرنے والے یورپی سیاح متعصب ہو سکتے ہیں اور ہیں۔ خصوصاً سندھ کے باسیوں کی کاہلی' حکمرانوں کی ہندو دشمنی' توہمات اور مذہبی تعصبات کے بیان میں غلو سے کام لیا گیا ہے اور شاید اس کا سبب' سرزمین سندھ اور اس کی سیاحت کرنے والوں کے مابین تہذیبی تفاوت کا موجود ہونا ہے مگر یہ ضرور ہے کہ ان سیاحوں کو حکمرانوں کے منشاو مرضی کے مطابق چلنے اور ریاستی/سرکاری رائے کو درج کرنے کی ضرورت ہے نہ مجبوری۔ ان کی رائے کتنی ہی متعصبانہ' بر خود غلط اور عجلت میں مرتب کیوں نہ کی گئی ہو۔ بہر طور ان کے ذاتی احساس پر مبنی ہے اور وہ ریاست کے فکری بہاؤ کے ساتھ چلنے سے زیادہ عوامی زندگی کے بہاؤ اور اس کے شب و روز کے مطالعے کی بنیاد پر درج کی گئی ہے اور یہ وہ نعمت ہے جو ہمارے حکما کی لکھی ہوئی تاریخ کی کتابوں میں عنقا ہے۔ سو یہ ظاہری اور عجلت میں دی گئی بڑی حد تک متعصبانہ آرا بھی سندھ کی سماجی و ثقافتی تاریخ سے دلچسپی رکھنے والوں اور سندھ کا اصل چہرہ دیکھنے کی خواہش رکھنے والوں کے لیے بڑی اہمیت رکھتی ہیں اور ان کو یک جا کرنے اور شائع کرنے کا یہی جواز ہے۔

ڈاکٹر مبارک علی کو یورپی سیاحوں کے تاثرات میں سانس لیتے تعصب کا بخوبی

احساس ہے اور مجھے یقین ہے کہ وہ ان تاثرات کی تطہیر کرنے اور سندھ کی منفی تصویر کشی کے توڑ کے لیے بھی ایک کتاب تصنیف کریں گے کہ اس عہد میں اس نوع کے چیلنج سے نبرد آزما ہونے کے لیے سب کی نگاہ انہی کی طرف اٹھ جاتی ہے اور جب تک روشن خیالی کا دور دورہ نہیں ہوتا۔ انہیں اس نوع کے سوال اٹھانے اور ان کے شافی جواب دینے کے سلسلے کو جاری رکھنا ہی ہوگا۔

اور اب آیئے چند باتیں ان کی دوسری کتاب ''تاریخ اور نصابی کتب'' کے حوالے سے کی جائیں جو ڈاکٹر صاحب کے مضامین کا مجموعہ ہے۔ ان مضامین میں انہوں نے ایک بہت حساس مسئلے کی طرف توجہ دلائی ہے اور اس امر کو واضح کیا ہے کہ ریاست اور ارباب بست وکشاد اپنے مفاد کے لیے نصابی کتب میں تاریخی حقائق کو کس طرح مسخ کرتے ہیں اور ان مسخ شدہ حقائق کے ذریعے نوجوان ذہنوں کو تبدیل کر کے' انہیں کس طرح تعصب' منافرت اور عناد کی راہ پر چلنے پر مجبور کرتے ہیں۔ اس کتاب کے ذریعے ڈاکٹر مبارک علی نے نصابی کتب میں تاریخ کو سیاسی' مذہبی' قومی اور نظریاتی گرفت سے آزاد کرنے کی ضرورت پر زور دیا ہے تا کہ آنے والی نسلوں میں امن و آشتی کا جذبہ اور فکری رواداری پیدا ہو اور انسانی معاشرہ صحیح معنوں میں انسانی معاشرہ کہلانے کے قابل ہو سکے۔

میں کچھ عرصہ نصاب سازی کے صوبائی ادارے سے وابستہ رہا ہوں۔ اس لیے جانتا ہوں کہ ''نصاب سازی'' کو قومیانے کی روش سے کیا کیا مسائل اور دشواریاں پیدا ہوتی ہیں اور "National Aims and Objectives" کے نام پر کس کس طرح اپنی کمزوریوں اور غلطیوں پر پردہ ڈالا جاتا ہے اور دوسری قوموں کے کلچر اور فکری روایت کی نفی کی جاتی ہے۔ ''تاریخ اور نصابی کتب'' میں ڈاکٹر مبارک علی نے بجا طور پر اس کی ذمہ داری نصابی کتب میں تاریخ کے مضمون کو مسخ کرنے والوں پر ڈالی ہے مگر میری رائے میں یہ مسئلہ صرف تاریخی حقائق کو مسخ کرنے یا انہیں اپنی مرضی کے مطابق ڈھالنے اور ان کی اپنے مفاد میں توجیہ کرنے تک محدود نہیں۔ اس نوع کی کوشش کا دائرہ تمام فکری اور وضاحتی مضامین

مثلاً تاریخ' سماجیات' سیاسیات' مدنیت اور اردو تک پھیلا ہوا ہے اور اس بنیاد پر ان مضامین کے نصاب ایک دوسرے سے کچھ ایسے مماثل ہیں کہ اعلیٰ ثانوی جماعتوں کے طلبہ جو بدقسمتی سے ان مضامین کو ایک ساتھ انتخاب کرنے کی حماقت کر بیٹھیں' ان مضامین میں موضوعات کی آپسی تکرار اور فکری مماثلت کے باعث ایک ایسی لامختتم بیزاری کا شکار ہوتے ہیں جس سے باہر نکل پانا' ان سے اپنی باقی ساری عمر میں بھی ممکن نہیں ہو پاتا۔ اس کی بالکل سامنے کی ایک مثال انٹرمیڈیٹ اردو لازمی کا موجودہ نصاب ہے' جس میں تاریخ' مطالعہٗ پاکستان' جنرل سائنس' علم طب اور اسلامیات کا ایسا تڑکا لگا ہے کہ طالب علم اور استاذ ہر دو کا دماغ چکرا کر رہ جاتا ہے۔ خاہر یہ ملغوبہ قومی اور عالمی ہدایت بلکہ مفادات کی روشنی میں وجود میں آیا ہے اور اس کا مقصد نوجوانوں میں ایک خاص طرح کی فکر پیدا کرنا ہے۔ ایسی فکر جو انہیں ذاتی تعصب سے بالاتر ہو کر سوچنے کے لائق نہ رکھے اور وہ روشن خیالی' خرد افروزی اور بے تعصبی کی راہ پر چلنے کے قابل نہ رہیں۔

''تاریخ اور نصابی کتب'' میں ڈاکٹر مبارک علی نے اس مسئلے پر توجہ کی ہے اور خوب کی ہے۔ انہوں نے ہندوستان اور پاکستان میں تاریخ نویسی' تاریخ اور ہندتوا کے نظریے اور ہندوستان و پاکستان میں تاریخ کی نصابی کتب کا تجزیہ کرنے کے علاوہ امریکہ' جاپان' اسرائیل و فلسطین' یوگوسلاویہ کے بحران اور نصابی کتب کا جائزہ بھی لیا ہے اور ''تاریخ اور یوری مرکزیت'' کے نظریے پر روشنی بھی ڈالی ہے۔ اس طرح ان کی کتاب نصاب تاریخ کا عمی جائزہ قرار دی جا سکتی ہے اور بلاشبہ یہ کام اس سطح کا علم' اور اس درجہ روشن دماغ رکھنے والا کوئی نابغہ ہی انجام دے سکتا تھا۔

''تاریخ اور نصابی کتب'' ڈاکٹر مبارک علی کی روشن ضمیری اور خرد افروزی کا ثمر ہے۔ اس کتاب کا دائرہ کار اور دائرہ اثر بہت وسیع ہے اور یہ متنوع اور مختلف النوع معاشروں میں نصابی کتب میں تاریخ کو مسخ کرنے کی کوششوں کا احاطہ کرتی ہے۔ تاہم اس کتاب کا نمایاں پہلو ہندوستان میں ہندتوا اور پاکستان میں ''نظریہ پاکستان'' کی سرکاری تفہیم کرنے کی کوشش

پر گرفت کرنا ہے جس کے باعث اس خطے کی تاریخ کو مسلمان اور ہندو نقطۂ نظر سے دیکھا جانے لگا ہے۔ ایک طرف انتہا پسند ہندو مورخ ویدک تہذیب کو چار پانچ ہزار سال قبل مسیح تک پیچھے لے جا کر آریاؤں کو ہندوستان کے اصلی باشندے ثابت کرنے اور ہندوستان کو تمام تہذیبوں کا گہوارا قرار دینے پر تلے ہیں تو دوسری طرف پاکستانی مورخ قبل از تقسیم کے ہندوستان کی تہذیب کو اپنا ورثہ قرار دینے سے منکر ہیں۔ دونوں ممالک کی نصابی کتب کے تجزیے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ دونوں ممالک کے مورخ' تاریخ کو مسخ کر کے ایک دوسرے کے نقطۂ نظر کو تقویت پہنچا رہے ہیں یعنی یہ کہ ہندوستان صرف ہندوؤں کا ملک ہے اور اس میں بسنے والے دوسرے مذاہب کے ماننے والے غیر ملکی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک طرف ہندو ویدک عہد کو بہت پیچھے تک کھینچ لے جانے پر بضد ہیں تو دوسری طرف مسلمان مورخ ہندوستان پر حملہ کرنے والوں کو اسلام کا حامی' نجات دہندہ اور ان کی سیاسی جنگوں اور استعمار کو جہاد قرار دے کر تقسیم سے پہلے کے ہندوستان سے اپنی بریت کا اظہار کرتے ہیں اور اس کوشش میں یہ بھول جاتے ہیں کہ ہندوستان میں اب تک بسنے والے بیس کروڑ مسلمانوں کو اس نوع کی فکری روش سے کیا مسائل اور دشواریاں پیش آ سکتی ہیں۔

امر واقعہ یہ ہے کہ معاشرتی علوم میں تاریخ کا مضمون سب سے زیادہ حساسیت کا حامل ہے کیونکہ اسے سرکاری یا قومی نقطہ نظر سے نصاب کا حصہ بنا کر اس تعصب اور تنگ نظری کی بنیاد رکھی جاتی ہے جو تا عمر طالب علموں کے وجود کا حصہ بن کر انہیں بے معنی فخر و مباہات اور روز بروز بڑھتی ہوئی نفرت کے ساتھ جینے پر مجبور کرتے ہیں اور وہ دنیا کو وسیع تناظر میں دیکھنے کے قابل نہیں رہتے۔

''تاریخ اور نصابی کتب'' میں ڈاکٹر مبارک علی نے تحقیق اور دقت نظری کے ساتھ اس مسئلے کا تجزیہ کیا ہے اور اس امر کا احساس دلایا ہے کہ واقعات کبھی ٹھہرے ہوئے اور جامد نہیں ہوتے۔ اس لیے زمانہ حال کی روشنی میں تاریخ کے نقطۂ نظر کو بار بار بدلنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ سو مورخ کو نصابی کتب میں ماضی کے واقعات کو صرف سن وار لکھ کر مطمئن نہیں ہو رہنا

چاہئے بلکہ ان کا روشن ضمیری سے تجزیہ کر کے خرد افروزی کی روایت کو فروغ دینا چاہئے تا کہ ہماری دنیا بے سود منافرت اور لایعنی افتخار کے بوجھ سے دبی نہ رہے۔

''تاریخ اور نصابی کتب'' میں ڈاکٹر مبارک علی نے کسی طرح کی جذباتیت سے کام نہیں لیا۔ خرد افروزی کی تحریک کا ایک اہم نام ہونے کے باعث ان سے اسی نوع کی حقیقت نگاری' بے تعصبی اور روشن خیالی کی توقع تھی۔ یہ ہماری خوش قسمتی ہے کہ وہ ایک بے ریا' روشن ضمیر اور صاحب الرائے تاریخ داں ہیں اور تاریخ کے مضمون میں روا رکھے گئے گھپلوں کا بھرپور تجزیہ کرنے اور ان کا محاکمہ کرنے کے اہل بھی کہ جس کا ثبوت ان کی اب تک شائع ہونے والی سبھی کتابیں ہیں۔ سو میں انہیں ایک ہزار برس تک سلامت رہنے کی دعا دیتا ہوں مگر خود کو حقائق تک محدود رکھنے کی خاطر میں ہر برس کے دن پچاس ہزار نہیں تین سو پینسٹھ ہی شمار کروں گا۔

(22 اگست 2003 لاہور)

حسن منظر کی ''ندیدی''

حسن منظر کے نو افسانوں پر مشتمل کتاب ''ندیدی'' پہلی بار 1982ء میں چھپی تھی۔ یہ افسانہ نگار کی دوسری کتاب اور پاکستانی افسانہ نگاروں کی دوسری نسل کے آغاز کا زمانہ تھا۔ اسّی کی دہائی تک اردو میں نیا افسانوی لحن اپنی جگہ بنا چکا تھا اور خالدہ حسین' اسد محمد خاں' رشید امجد' مسیح آہوجہ' منشا یاد' مرزا حامد بیگ' احمد داؤد اور احمد جاوید کی فعالیت اپنے عروج پر تھی اور بزرگ افسانہ نگاروں کی ڈھالی ہوئی دنیا ایک نئے روپ میں ڈھل رہی تھی۔ اس وقت ہندوستان میں قمر احسن' سلام بن رزاق' شفق' اکرام باگ اور نیر مسعود اپنے ہونے کا اعلان کر رہے تھے جبکہ خالد جاوید' شفیع جاوید اور ذکیہ مشہدی کے ظہور کا وقت ابھی نہیں آیا تھا اور حسن منظر نے ''رہائی'' اور ''ندیدی'' کی اشاعت کے ساتھ اپنی موجودگی کا بھرپور احساس دلایا تھا۔

''ندیدی'' کے نو افسانوں کی تصنیف کا زمانہ کم و بیش تیس برس پر پھیل ہوا ہے۔ افسانہ ''ندیدی'' کی ''سویرا 16-15'' (غالباً 1954' 1953ء) میں اشاعت کے وقت افسانہ نگار کی عمر مشکل سے انیس برس ہوگی۔ اس وقت حسن منظر اگر اسلامیہ کالج لاہور کے طالب علم نہیں تھے تو زیادہ سے زیادہ کنگ ایڈورڈ میڈیکل کالج کی ایم بی بی ایس کلاس کے سال اول میں ہوں گے اور یہ عمر کسی بھی لکھنے والے کی بنیاد پڑنے کی ہوا کرتی ہے۔ جب زبان' طرزِ اظہار اور ابلاغ کی سطح پر ایک خاص طرح کی لکنت اور بے چینی لکھنے والے کو اپنے حصار میں لیے رہتی ہے اور خیال اور لفظ کسی چلبلی مچھلی کی طرح گرفت میں آ کر ہاتھ سے نکل جاتے ہیں مگر ''ندیدی'' کی زبان' تکنیک' کنایہ کی پراسرار گرفت اور ابلاغ کی نہایت متین

سطح، کہیں بھی افسانہ نگار کے نوعمر اور نومشق ہونے کی چغلی نہیں کھاتی۔ افسانہ ''ندیدی'' ہر لحاظ سے ایک صاحب اسلوب، ہنرمند شخص کی تحریر جان پڑتا ہے اور حسن منظر کے ایک جینوئن تخلیقی فنکار ہونے پر دلالت کرتا ہے۔

بیس برس پہلے تک حسن منظر کچھ زیادہ فعال نہیں تھے۔ اس کی وجوہات کا تو مجھے علم نہیں مگر ادبی پرچوں میں ان کی موجودگی اپنے ہونے کی خبر کم کم ہی دیتی تھی نہ ہی ان کی سال بھر میں چھپنے والی کوئی ایک آدھ کہانی سریندر پرکاش کی ''بجوکا'' کی طرح ایک تخلیقی دھماکہ بن کر موجود کی حقانیت کو اپنی گرفت میں لیتی تھی۔ وہ لکھ رہے ہوں گے اور لکھ رہے تھے مگر شاید انگلستان، ملایا، نائیجیریا اور سعودی عرب میں مقیم ہونے کے باعث اردو دنیا میں زیادہ فعال اور متعارف نہیں تھے۔ دراصل وہ اور ان کی کہانیاں اپنے آغاز ہی سے کسی سادھو کی طرح اپنے دھیان میں گم ہیں۔ اپنے استھان پر سر نہوڑائے، اپنی وحشت اور اپنے اطمینان میں کھوئی ہوئیں جنہیں اردگرد کی ہماہمی اور چیخ وپکار سے کوئی مطلب ہے نہ غور۔ کسی دھیرے بہتی ہوئی ندی کی طرح جس میں باڑھ آتی ہو نہ پانی کی روانی میں کوئی کمی۔ جس کا ہونا زندگی کے ہونے اور جس کا رکنا جوہرِ حیات کے ختم ہونے کا سا ہو اور جس کے ساتھ چلتے ہوئے ہمیں یہ گمان رہے کہ ہم اپنی اور اپنے عہد کی حقانیت کی بازدید ہی نہیں کر رہے اس کی سرّیت کا ادراک بھی کر رہے ہیں اور زندگی ایک معلوم حقیقت بن کر ہمارے حضور میں حاضر ہے۔

مجھے حسن منظر کے افسانہ نگار اور سائیکارٹسٹ ہونے کی خبر ایک ساتھ ملی تھی۔ کیونکہ اپنی پہلی دو کتابوں ''رہائی'' اور ''ندیدی'' کی اشاعت کے بعد وہ دیر تک میرے دوست اور مرزع وہ کے امیر شاعر ثروت حسین مرحوم کے معالج رہے تھے اور ثروت حسین سے یک گونہ تعلق ہونے کے باعث ان کے معالج کی حیثیت میرے لیے مسیحا کی تھی۔ میں مانتا ہوں کہ ان کو توجہ سے پڑھنے کا سبب شاید ثروت حسین سے ان کی یہی یگانگت رہی ہو۔ ہاں! ''سویرا'' اور محمد سلیم الرحمٰن سے ان کی نسبت اس حوالے پر مستزاد تھی۔ پھر بھی میں ان

کے مداحین کے حلقے میں فوری طور پر شامل نہیں ہو پایا۔ سچ تو یہ ہے کہ ''رہائی'' سے ''خاک کا رتبہ'' تک اس منزل پر پہنچنے کی مدت تیس برس پر محیط ہے اور اب کہیں جا کر میں ان کی ہر تحریر کو توجہ سے پڑھتا اور سراہتا ہوں۔

خیر! یہ تو ایک جملہ معترضہ تھا' بات یہ ہو رہی تھی کہ ان کی کتاب ''ندیدی'' نو افسانوں پر مشتمل ہے اور تکنیک اور موضوعات کے لحاظ سے ان میں بے حد تنوع ہے مگر ایک قدر مشترک ایسی ہے جو ان افسانوں کو ایک ہی لڑی میں پرو دیتی ہے۔ انسانی طبائع اور ماحول کا عمیق مطالعہ۔ ظالم اور مظلوم کے نت بدلتے روپ اور ان کی بے ریا نقاب کشائی، کچلے ہوئے لوگوں کے احساس تنافر اور دکھ کی نمود اور یہ ادراک کہ اس جنت ارضی پر بسنے والا سب سے خطرناک درندہ انسان ہی ہے جو اپنی ہی نوع کے خود سے کمزور اور ناتواں کا شکار کرتا ہے اور اس کے لیے قانون' مذہب اور رسوم و رواج کو اپنی ڈھال بناتا ہے۔

یہ سب ہے مگر حسن منظر کوئی بلند آہنگ ترقی پسند منظر نہیں۔ ان کے افسانوں کی سب سے بڑی خوبی یا ندرت یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں سے محبت کرتے ہیں نہ نفرت۔ بس وہ ہمیں ان کے روبرو لا کھڑا کرتے ہیں اور ہمیں ان پر فوکس کرنے کا اشارہ دیتے ہیں اور زندگی کے فریب' اوہام اور حقیقتیں ہم پر خود بخود کھلتی چلی جاتی ہیں۔ جیسے ہم نے بہتی ندی کا صرف نظارہ ہی نہیں کیا ہو' اس کے پانی کو اپنی اوک میں لے کر چکھا بھی ہو اور جانا ہو کہ پانی کی اس شفافیت کے اندر کس قدر تلخی اور گدلا پن ہے اور کچھ اور طرح دکھائی دینے والی شے اپنی کنہ میں کچھ اور بھی ہوتی ہے۔

''ندیدی'' میں شامل کہانیاں بھی جو کچھ بظاہر دکھائی دیتی ہیں، اپنی کنہ میں کچھ اس کے سوا ہیں یہ نو کی نو کہانیاں تحقیر اور اس کے ردِ عمل میں ظہور کرتی ہوئی دہشت کی ایسی کریہہ تصویریں ہیں کہ جن کا انجام کسی بھی طبیعت کے شخص کو دہلانے کے لیے کافی ہے۔ ان کہانیوں کا منظر نامہ اور فضا ایک دوسرے سے مختلف ہے مگر ان کا انجام اور ثمرات ایک دوسرے سے قطعی مماثل ہیں۔ کیونکہ طبقے اور انسان' خواہ جس بھی خطے اور ماحول سے متعلق

ہوں' ان کے حقیقی روپ بس دو ہی ہیں۔ظالم اور مظلوم اور ''تدیدی'' کی یہ تو کہانیاں بھی اسی حقیقت کا پرتو ہیں۔

چلیے! اس کتاب کی ایک کہانی ''فائل نمبر 7 / جنگلات جلد 3'' ہی کو لیجیے جس کا منظر نامہ اور ماحول نائیجیریا کا ہے اور جو 28 جولائی 64ء سے 28 فروری 1965ء تک' کل سات ماہ کے معاملات پر مشتمل ہے۔جنگلی اور دریائی جانوروں کی پھیلائی ہوئی وحشت اور تاراجی سے نجات کے لیے' ان درندوں کے شکار کے لیے لائسنس عطا کرنے کی درخواستوں' طریق کار' دفتری کارروائی اور دیگر ضمنی تفصیلات سے بھری یہ فائل' اپنے انجام پر ایک ایسے مظلوم کی خودکشی کی خبر دیتی ہے جو اپنے قطین اور کارآمد بیٹے کو معذور اور اس کی منکوحہ کو اپنے حرم کا حصہ بنانے والے مدرسِ اعلیٰ کو گولی سے مارنے کے لیے شکار کے لائسنس کے اجرا کا متمنی ہے۔گو اس کہانی کا آخری پیراگراف زندگی اور معمولات کے تسلسل کا غماز ہے اور ایک معمولی معلم کی خودکشی سے سارے منظر نامے میں کوئی خاص فرق نہیں آتا مگر معلم ''موی' بسی'' کی خودکشی اس فائل کی ساری تفصیلات اور منظر نامے کو بالکل ہی نئے معانی دے دیتی ہے اور ثابت کرتی ہے کہ انسان کی ایذا کے لیے انسان سے بڑھ کر بڑا عفریت اور کوئی نہیں۔

حسن منظر نے اس افسانے کو ایک مکڑی جیسی مہارت اور ہنرمندی سے بُنا ہے۔اس فائل کی ایک ایک سطر، مل کر موت کا وہ ناقابلِ شکست شکنجہ تیار کرتی ہے جو بالآخر معلم موی' بسی کی موت کا سبب بنتا ہے۔اگر کھیتوں اور کھلیانوں کو اجاڑنے والے وحشی درندوں کے ختم کرنے کے لیے قانون میں شکار کا لائسنس جاری کرنے کی گنجائش موجود ہے تو گھروں اور انسانی معاشرت کو برباد کرنے والے صدر معلم کو اس کے انجام تک پہنچانے کے لیے اس سہولت کا حصول کیوں ممکن نہیں؟ کیا طاقتور انسانوں کو موت کا کھیل کھیلتے رہنے کی چھوٹ ہے اور کیا غریب اور ناتواں کا مقدر خودکشی اور اس کا ٹھکانا ذہنی مریضوں کا شفاخانہ ہے؟

افسانہ ''فائل نمبر 7 / جنگلات' جلد 3'' ہاتھیوں کی غارت گری سے نجات کے لیے دی گئی درخواست سے آغاز ہوتا ہے اور جنگلی حیات کے تحفظ کی تفصیلات کے ساتھ سؤروں

کے ذریعے پھیلنے والی بربادی کی خبر اوران سے نجات کے لیے دیے گئے احکامات کی خبر دیتا ہوا' پیونوں کی پھیلائی ہوئی وحشت اور تاراجی کی تفصیلات سے مملو ہو کر ایک اور علاقائی عفریت مینیسٹی کی پھیلائی ہوئی دہشت اور اس سے متاثر ہونے والی دریائی زندگی کی تفصیلات سے آگاہ کرتے ہوئے بالآخر انسانی غارت گری اور دہشت کے ذکر پر اپنے انجام کو پہنچتا ہے اور یہ ساری تفصیلات اس اجمال کی خبر دیتی ہیں کہ زمین پر' پانی میں اور فضا میں انسان سے بڑا درندہ کوئی نہیں اور اس ذاتِ شریف میں تمام تر جنگلی اور دریائی عفریتوں کی خصوصیات جمع ہوگئی ہیں۔ ذرا دیکھئے اس افسانے سے یہ چند سطریں:

''اس غول کا سب سے طاقتور درندہ مدرسے کا مدرسِ اعلیٰ ہے۔ اس کی عمر کوئی نہیں جانتا' نہ کسی کو یہ معلوم ہے' وہ کب اور کہاں سے یہاں آیا تھا؟ اس کی آنکھیں عقاب کی آنکھیں ہیں' سونگھنے کی قوت گدھوں سے سوا۔ چالاکی میں وہ چیتے کو مات کرتا ہے اور پیٹ اس کا ہاتھ سے بڑا ہے جس میں درسے کے کھیتوں میں اگے ہوئے یام اور بھٹے اور دھان برسوں سے غائب ہوتے رہے ہیں اور دھیرے دھیرے اوقاف کی زمینیں بھی اس کی آنتوں کی بھول بھلیوں میں کھوتی جارہی ہیں۔ مدرسے کے لڑکے سکول کے اوقات میں اس کے ذاتی فارم پر کام کرنے جاتے ہیں اور جب چھٹیوں کے بعد اپنے گھروں سے لوٹتے ہیں تو اس کے لیے مونگ پھلی' پام تمس اور چاول کے بوروں کی سوغاتیں لاتے ہیں۔ اس کے یہاں پلے ہوئے مینڈھوں کا کوئی شمار نہیں۔ مائیں اس کے دروازے پر صبح پام وائیں (تاڑی) کی تونبے پہنچانے جاتی ہیں۔ وہ یہاں کا سردار نہیں مگر ہر سردار سے زیادہ طاقتور ہے' بادشاہ نہیں مگر فرعون سے بڑھ کر قاہر ہے'' (ص 103)

اس پس منظر میں مدرسِ اعلیٰ کو گولی سے مارنے کا لائسنس مرحمت کرنے کی درخواست' ظلم اور بربریت کو اجاگر کرنے کا ایک ناقابل تردید استعارہ بن جاتی ہے مگر اس سے زندگی

کے معمولات خصوصاً نا بیجیریا میں آباد زندگی کی عمومیت میں کوئی فرق نہیں آتا اور نا بیجر دریا میلوں لمبے کفن کی طرح پھیلا ہوا تموج اور اضطراب سے عاری بہتا رہتا ہے۔

یہ اور زندگی کی تلخ حقیقتوں سے جڑے اور بہت سے سوال ہیں۔ جو ''ندیدی'' کے دروبست کا خصوصی حوالہ ہیں۔ ''زمرنا'' ''ندیدی'' ''بیچارے'' اور ''کوکھلا شہر'' ہی پر موقوف نہیں۔ اس کتاب میں شامل ہر افسانہ نوع انساں کی کسی نہ کسی کجی اور کمینگی کا غماز ہے اور اس امر کی خبر دیتا ہے کہ ظلم اور جبر کا یہ سلسلہ لامختتم ہے۔ یہ کہانیاں اپنے باطنی تنوع اور تکنیکی ندرت کے باوجود اپنے بنیادی موضوع اور سوال سے سرِ موانحراف نہیں کرتیں اور ہر بار ہمیں اس تلخ حقیقت کے روبرو لا کھڑا کرتی ہیں کہ مذہب وملت کی تفریق کے باوجود ظلم اور جبر کو تقویت دینے والے ہاتھ اپنی کنہ میں ایک ہیں۔

شاید اسی لیے لَلّی کی ''لَلّی'' اور ''ندیدی'' کی ''چندا'' میں کرداری حوالے سے بڑی مماثلت ہے۔ ''لَلّی'' کی موت اور ''امیرن'' کا غم دونوں کی بنیاد توہین' شدید ترین احساسِ ذلت اور بے بسی ہے اور اسی بنیاد پر مراقی ''ایثار الدین'' اور ''پتن'' کے کرداوں پر حد درجہ تفریق کے باوجود ایک خاص طرح کی مماثلت کا شائبہ پڑتا ہے۔ ایثار الدین اور پتن دونوں ہی اپنے نفسیاتی تشنج سے باہر نکلنے کے متمنی ہیں مگر اس مقصد کے لیے ان کی اختیار کردہ راستہ درست نہیں۔ ظاہر ہے خود غرضی' ریاکاری اور ظلم کی اختیار کردہ راہ درست ہو بھی نہیں سکتی اور اس کا نتیجہ لَلّی کی حقیقی اور امیرن کی ذہنی موت کی صورت میں سامنے آتا ہے۔

''لَلّی'' اپنے آغاز سے انجام تک ایک پیچیدار دائرے کی صورت میں پھیلتی اور سمٹتی ہے اور ان توہمات اور رسومات پر مہرِ دوام ثبت کرتی ہے جن کی خبر اس افسانے کے آغاز میں دی گئی ہے۔ اگر کہا جائے کہ اس افسانے کی ساری تفصیلات اس کے ابتدائیے میں سمٹ آئی ہیں تو شاید اس میں ذرہ بھر بھی مبالغہ نہ ہو۔ ذرا دیکھیے:

''رسول پور کے لوگ اپنے عقیدے کے پکے ہیں۔ انہیں اگر یہ سمجھایا جائے
کہ شادی کنبے اور برادری کے باہر بھی ہو سکتی ہے تو ان کا تھوبڑا سوج جائے

گا۔ اگر ان کا اعتقاد حکیم کی دوا پر ہے تو وہ دنیا کے کسی اور علاج کو خاطر میں نہیں لائیں گے اور اگر ان سے کسی ایسے انسان کی نمازِ جنازہ میں شرکت کو کہا جائے' جس کے باپ کا پتہ نہ ہو تو وہ منہ پھیر کر چل دیں گے بلکہ ان کے یہاں خودکشی کرنے والے کی میت کو کندھا دینا بھی حرام سمجھا جاتا ہے۔ ایثار الدین ان لوگوں کی راسخ الاعتقادی اور معصومیت کا معترف بھی تھا اور دل ہی دل میں ان کی سخت گیری سے متنفر بھی' جس طرح قانون کے محافظ خود قانون کی پابندی سے کتراتے ہیں'' (ص 128)

سو اس افسانے کے آغاز ہی سے للّی کا انجام جھلکنے لگتا ہے۔ مراقی ایثار الدین کی زیادتی کے نتیجے میں ''للّی'' کی خودکشی اور بغیر نہلائے دھلائے اور بغیر جنازہ پڑھے دفن کرنا کوئی اچنبھا نہیں رہتا بلکہ ایثار الدین کی خاموشی اور روح پر پچھتاوے کے بوجھ کا نہ ہونا بھی ایک معمول ہی جان پڑتا ہے' جس سے ظلم کا مکروہ چہرہ اور بھی نکھر کر سامنے آتا ہے اور انجام کی تلی کو قاری کے گلے کا پھندہ بنا دیتا ہے اور اس سے اس حقیقت پر مہر تصدیق ثبت ہوتی ہے کہ بعض اوقات راسخ الاعتقادی جبر کی کیسی کیسی صورتوں کا پردہ بن جاتی ہے۔

اور اب ''ندیدی''۔ پہلے کہہ چکا ہوں کہ ''ندیدی'' وہ افسانہ ہے جسے حسن منظر نے انیس برس کی عمر میں لکھا ہوگا۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ عمر جنس اور جذباتیت کی فروغ کی ہوتی ہے اور زندگی کے بارے میں یا اس کے حوالے سے کوئی حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر قائم کرنا دشوار۔ پھر بھی ''ندیدی'' کے پھیلاؤ اور اس کے انجام کی بنیاد ایک ایسی ٹھوس حقیقت پر ہے جس میں ساٹھ برس گزرنے کے باوجود اب تک کوئی بڑی تبدیلی نہیں آئی۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ غریب کے حسن اور جوانی کو چاٹ جانے والی نظر ہمیشہ کسی نہ کسی امیر کی ہوتی ہے مگر ندیدی یا ندیدے ہونے کا الزام ہمیشہ کسی نہ کسی غریب کے سر آتا ہے۔

امیرن نے اپنا سب کچھ کھو کر چتن سے محبت کی' جس نے اس کی جوانی اور مسرت کو چاٹ لیا۔ پھر بھی ندیدی ہونے کا الزام اسی کے سر آتا ہے۔ اب جب مدتوں بعد اس مکر و فریب کا

تسلسل اس کی بیٹی کو اپنی لپیٹ میں لے چکا ہے تو ایک فطری ردعمل کے طور پر وہ اپنی بربادی اور توہین کے ذمہ دار شخص یعنی چتن کی چہرے سے نقاب اتارنے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتی اور اس امر کا بخوبی ادراک کرتی ہے کہ ازل سے ابد تک ہر دور اور ہر معاشرے میں قاتلوں کے صرف نام اور چہرے مختلف ہوتے ہیں ان کے اعمال اور طریق واردات نہیں۔

''اس کا غصہ آنسوؤں میں پھوٹ پڑا۔ دیر تک وہ بلک بلک کر روتی رہی۔ چتن سر جھکائے ندردی بنا زمین کی طرف دیکھتا رہا۔ آہستہ آہستہ چندا کا رونا تھمنے لگا۔ تب اسے ایسی ہی ایک سہ پہر کی یاد آئی جب وہ خود امیرن جتنی تھی۔ چتن دودھ میں بسکٹ چور رہا تھا اور دھوپ سے بھرے دالان میں اجو اپنے بیٹے سے لئی لاف پڑھنے کے لیے کہہ رہی تھی۔ یہاں گاؤں میں آکر وہ نفرت بھولی بسری ہو گئی تھی۔ آج اسے ایک دم کسی نے کرید ڈالا۔

اس وقت اس کا کلیجا اپنی بیٹی کے ہجر میں غم سے پھٹنے لگا۔ اس نے جولاہیوں کی طرح اپنے بال کھول ڈالے اور سینے پر ہاتھ مارتے ہوئے بولی۔

''چتن میری امیرن کو زمیندار کے بیٹے کی نظر لگ گئی۔ تمہاری ماں تو کہتی تھی، بچ بھوکے ہوتے ہیں، ان کی نظر بڑی ظالم ہوتی ہے۔ پر میں نے تو یہی دیکھا تم اونچوں کی نظر نے مجھے بھی اور میری امیرن کو بھی کھا لیا۔ اب میں کون سی لئی لاف پڑھوں'' (ص 175/176)

انیس برس کے افسانہ نگار کے ''ندیدی'' کی شکل میں ظاہر ہونے والے اس روپ اور آج اٹھہتر برس کے حسن منظر میں مجھے کبھی کسی تفاوت کا احساس نہیں ہوا کیوں کہ اس کی کہانیاں اپنے بنیادی حوالے سے کبھی انحراف نہیں کرتیں۔ وہ انسانی شقاوت، رذالت، ناانصافی، ریاکاری، توہم پرستی اور وجودِ جبر کے تب بھی خلاف تھے اب بھی ہیں اور ان کی کہانیاں کسی نہ کسی سطح پر کوئی ارفع مقصد ضرور پورا کرتی ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ ان کا اسلوب دھیما اور ہموار رہتا ہے اور وہ اپنی کسی بھی بات کو چیخ کر کہنے کے عادی نہیں۔

''زمسرنا'' کو دیکھیے جس کا موضوع نیکی کی تلاش میں مذہبی توسیع پسندی کا بچگانے

پن کی حدوں کو چھوتا ہوا شوق ہے۔ جسے گھر کے سبھی افراد اپنی انا کی تسکین کے لیے ہوا دیتے ہیں اور ان کی نوخیز مشق ستم کا نشانہ ایک نوعمر بھکاری رمسرنا بنتا ہے جیسے ان کے عالمِ شوق کی خبر ہے نہ اپنے کفر اور ناپاکی پر استوار ہونے کی اور اگر وہ لوگ اس کے بالوں کی گتی کاٹنے کی کوشش نہ کرتے تو شاید اسے مسلمان ہونے میں کچھ خاص تکلف بھی نہ ہوتا مگر اپنے ہونے کی علامت سے محرومی اس کے گریز اور اضطراری فرار کا سبب بن جاتی ہے اور وہ جنت کی طرف کھلنے والے دروازے سے اندر داخل ہونے کے بجائے منہ موڑ کر اپنے آپ کو شہری آبادی کے جنگل کے سپرد کر دیتا ہے۔ جہاں اس کا ہم مذہب پجاری اس کی موجودہ شناخت پر ایک سوالیہ نشان ثبت کر کے اسے ہمیشہ کے لیے بے شناخت بنا دیتا ہے اور اس کے لیے زندگی میں بھاگتے رہنے کے سوا اور کوئی جائے پناہ باقی نہیں رہتی۔

''اگلے دن گاؤں جاتے ہوئے اس نے سوچا' وہ لوگ مجھے مسلمان کیوں کرنا چاہتے تھے۔ انہیں مجھے مسلمان کر کے کیا ملتا! مجھ سے انہیں پیار تو تھا نہیں اور کون سا ہمیشہ اپنی گھر سے کھلاتے؟ پھر اسے خیال آیا پجاری بھی اس کا بھلا چاہنے والا نہیں تھا۔ پھر وہ کیوں چاہتا تھا رمسرنا ہندو ہی رہے۔ اسے میرے ہندو رہنے سے کیا ملتا اور کون سا ہندو جاتی والے سدا میرا لالن پالن کرتے؟''

اسے خیال آیا' بہت سے لوگ ایسے بھی ہوتے ہیں جو بلا کارن بہت سے کام آتے ہیں۔ انہی میں سے بڑے بابو کے گھر والے تھے اور یہ مہراج اور اس کا باپ''
(ص126' 127)

اس اقتباس کا آخری لفظ اس سارے قصے کو ایک نئی معنویت دے دیتا ہے اور ہمیں اس امر کا ادراک ہوتا ہے کہ رمسرنا اپنی حقیقت میں ہندو ہے نہ مسلمان۔ وہ فقط ایک انسان ہے۔ ایک کمزور لڑکا جسے انسانوں کی بستی میں پناہ نہیں ملتی تو وہ ایک کانجی ہاؤس کی دیوار پھلانگ کر ایک گدھے کے قریب بھوسے کے ڈھیر پر اطمینان سے سو جاتا ہے کہ اس عہد میں کسی چوپائے کی ہمسائیگی' کسی انسان کی ہمسائیگی سے کہیں زیادہ محفوظ و مامون ہے۔

''بیچارے'' ''ہوا بند کیوں ہے؟'' اور ''کھوکھلا شہر'' اس کتاب کے تین اور قابل ذکر افسانے ہیں۔ 'بیچارے' کا موضوع برصغیر اور اس نوع کے دیگر علاقوں کے بسنے والوں کی ناداری اور خوش فہمی ہے، جس کا بھید کھل جانے پر کہانی کا مرکزی کردار اس پر پڑے بے خبری کے دبیز پردے کو چاک کرنے سے گریز کرتا ہے کہ اس سے پیدا ہونے والا حزن ان لوگوں کی جھوٹی مسرت کو چاٹ نہ لے کیوں کہ اپنے پاکستان کے سفر کے دوران میں اس پر ایسے کرداروں کا باطن عیاں ہوا ہے جو اپنے آپ میں غلط طور پر کسی نہ کسی زعم کا شکار ہیں کہ جس کے ٹوٹنے کا صدمہ سہہ پانا شاید ان کے لیے ممکن نہ ہو۔ اس لیے اس کہانی کا مرکزی کردار ان غلط فہمیوں کو جوں کا توں برقرار رکھنے میں عافیت محسوس کرتا ہے اور ان کی بیچارگی کو ان کی ڈھال سمجھ کر خاموش رہتا ہے۔

''کیتھی نے کہا'' میں فیصلہ کر سکتی ہوں تم اس دو سو فیٹ اسکاچ ٹیپ کو یہیں پڑا رہنے دو۔ مجھے معلوم ہے اس میں کیا ہے جو تم اس خاندان کو دینا چاہتے ہو لیکن اسے سننے کے لیے ان کے پاس ٹیپ ریکارڈر ہوگا؟''

''میں انہیں ایک بھیج سکتا ہوں' میں نے بھرائی ہوئی آواز میں کہا۔

''اور اس سے انہیں احساس ہوگا کہ تم یہ تاثر لے کر وہاں سے آئے ہو کہ اس انٹرمزو کے سوا ان کے پاس کچھ اور نہیں ہے ان کی غربت کا احساس کہ وہ ایک چیز سے چپکے ہوئے ہیں''۔

اس نے پیکٹ کو میز پر سے اٹھا کر دیکھا اور دوبارہ وہیں رکھ دیا ''اسے یہیں رکھے رہو' لکھتے وقت اس کے سامنے ہونے سے تمہارے افراد کردار نہیں بنیں گے'' (ص 34)

اور واقعہ یہی ہے کہ لکھتے ہوئے حسن منظر کے افراد کردار نہیں بنتے۔ ان پر سریت' افسوں اور خیال کا سایہ پڑتا ہے نہ تصنع' سجاوٹ اور شہرمندی کی چھاپ۔ وہ جیسے سیدھے' ان گڑھ اور حقیقی ہوتے ہیں اپنے کلائمکس اور انجام تک ویسے ہی سیدھے' ان گڑھ اور حقیقی رہتے ہیں۔ ایثار الدین' پتن' بابو' یوا مرتی' موی' بسی اور کرن ٹاور اس کی چند عمدہ مثالیں ہیں۔

''ہوا بند کیوں ہے؟'' بنت اور موضوع کے لحاظ سے قدرے پیچیدہ افسانہ ہے۔ اس قصے کے انجام پر یہ فیصلہ کرنا دشوار ہے کہ مرکزی کردار کی موت کا سبب شدتِ احساس جرم ہے یا شدت احساسِ تنہائی کیوں کہ مرنے والے کی گفتگو یا پہرے دار سپاہی کے استفسار کے جواب میں اس کا ردِ عمل ان دونوں عوامل پر کچھ خاص روشنی نہیں ڈالتا۔ پھر جیل کی اِس الگ تھلگ کوٹھڑی میں مرنے والوں کی موت اور بعد از موت کیفیت میں اتنی مماثلت ہے کہ وہ قصے کے سبھی کرداروں کو ایک ہی لڑی میں پرو دیتی ہے۔ اس افسانے میں پنہاں اسرار آسانی سے گرفت میں آنے والا نہیں اور قاری کے سوچتے رہنے کے لیے کئی ان کہے سوال کہ جن کا جواب دینا ممکن نہیں' چھوڑ جاتا ہے۔ سو یہ افسانہ ایک لاینحل معمہ کی طرح ہے۔ وحشت اور اسرار سے لبریز۔ حاضر اور غائب کرداروں کے تحریک سے ایک دیرپا تاثر اور کیفیت سے بھرپور۔ مجھے کچھ گماں سا ہے کہ افسانہ نگار کی منشا بھی اس فضا کو برقرار اور ساکت رکھنے کی تھی تاکہ اس افسانے کی بازخوانی کا سلسلہ جاری رہے۔

افسانہ ''کھوکھلا شہر'' کی فضا کے قائم کرنے میں حسن منظر نے داستاں اور افسانے کے عناصر کو آپس میں گوندھ دیا ہے۔ اس افسانے کے آغاز سے انجام تک سمندر کے کنارے بسے اس شہر کے سکوت اور بعد ازاں برپا ہونے والے ہنگامے پر حقیقت کا گماں کم کم ہی ہوتا ہے۔ یہ شہر' اس میں دو ایک روز کے لیے عارضی طور پر آ بسنے والے لوگ' ایک آدھ روز کے لیے پیدا ہونے والا تحرک ممکن ہے' یورپ کی سیاحت کے دوران میں کبھی حسن منظر کے تجربے کا حصہ بنے ہوں مگر وہ قاری کو خواب میں دیکھی ہوئی دنیا سے بڑھ کر شناسا محسوس نہیں ہوتے۔ حسن منظر نے یہ افسانہ کراچی میں بسنے والے ان لوگوں کے نام معنون کیا ہے جو سمندر کے قریب رہ کر بھی سمندر سے دور ہیں۔ سو اس سے اس افسانے کی الف لیوی دنیا میں ایک نئی جہت پیدا ہوتی ہے کہ سمندر کے قریب رہنا اور سمندر کے اسرار اور آسائش سے لطف اندوز ہونا ہر کسی کا مقدر نہیں۔ اس شہر میں جہاں کوئی بوڑھا اور بچہ موجود نہیں' گورے اور کالے کے مابین نسلی تعصب کی موجودگی کا احساس بار بار اپنے ہونے کی خبر دیتا ہے۔

شاید اسی لیے حسن منظر نے اس داستانوی شہر کو کھوکھلا کہا ہے کہ اس کی آسائش اور اثمار ہر کسی کے لیے نہیں اور انسانوں کے مابین وہ طبقاتی اور نسلی تفاوت کہ جس کا اجاگر کرنا حسن منظر سے مخصوص ہے اس افسانے میں بھی بار بار اپنی جھلک دکھاتا ہے۔

''مخبر'' اور'' ہمارے دن ہمارا زمانہ'' پڑھتے ہوئے میں خود کو بہت یاد آتا رہا کیونکہ میری طالبعلمی کے دور میں بھی کم و بیش یہی فضا موجود تھی۔ نامعلوم کے کھوج کی لپک اور تجربے کی سنسنی گو ہمیں آج بھی اپنی طرف کھینچتی ہے مگر نوعمری میں کچھ کر گزرنے کا شوق مزاج پر اس قدر غالب ہوتا ہے کہ جس کا کوئی توجیہ کرنا دشوار ہے۔ اس لیے ان دونوں افسانوں میں ایک خاص طرح کا لذت بھرا اسرار ہے جو ان کو قاری کے تجربے کا حصہ بنانے کے باوصف ان کی حیرت آمیز شگفتگی کو برقرار رکھتا ہے۔

اور اب آیئے اس کتاب کے ابتدایئے کی طرف جو ہماری معاشرتی اور تخلیقی زندگی کا محضر نامہ ہے۔ مَیں نے اس مضمون کے آغاز میں حسن منظر کے اسلوب کی ندرت کے حوالے سے جو کچھ کہا تھا۔ یہ ابتدائیہ اسی بیانیے کے تسلسل کی ایک صورت ہے۔ برصغیر میں عاداتِ مطالعہ کے حوالے سے یہ امر اب کوئی راز نہیں کہ ہمارے یہاں کتاب خوانی کی شرح مسلسل زوال پذیر ہے اور اس کی وجوہات اس قدر پیچیدہ ہیں کہ سرسری طور پر کوئی رائے دینا اور کسی نتیجے کا اخذ کرنا آسان نہیں۔ حسن منظر نے اس ابتدائیہ میں اسی مسئلے کے معاشرتی اور سیاسی پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی سعی کی ہے اور خوب کی ہے۔

اس طرح ''ندیدی'' اردو افسانے کی روایت میں اپنی طرز کا ایک منفرد تجربہ ہے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ حسن منظر کو افسانہ لکھنے کے لیے کسی نوع کی مشقت کھینچنا نہیں پڑتی کیوں کہ مزاج اور تخلیقی اثمار کے لحاظ سے وہ ایک فطری افسانہ نگار ہیں جنہیں اردگرد پھیلی ہوئی کہانیاں اور زندگی کی متنوع کیفیات خود اپنی طرف بلاتی ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اپنی مصروفیات کے ہجوم اور اس سے بھی بڑھ کر اپنی افتادِ طبع کی بنیاد پر وہ ان کی طرف توجہ کم کم ہی کرتے ہیں۔ (6to10 جون 2012ء بستی کبیر سنپال/ لاہور)

''دینِ ساحری' دیو مالا اور اسلام'' پر ایک نظر

انسانی تہذیب کے ارتقاء کی کیفیت اور سمت کو جاننے کے لیے ساحری' دیو مالا' مذہب اور سائنس کے چار پڑاؤ راہ میں پڑتے ہیں۔ ان سے معاملہ کیے بغیر فکر انسانی کی جولانیوں کو سمجھنا ممکن ہے نہ ہی اس کی تحدید کرنا۔ انسانی ذہن کے بچپن' لڑکپن اور سنِ شعور کی جلا کے معاملات سے دلچسپی رکھنے والے دنیا بھر کے دانشور دیو مالا' اساطیر اور علم الآثار سے گہری دلچسپی رکھتے ہیں کیونکہ بنیاد کی مضبوطی اور استقامت ہی کسی عمارت کے شکوہ اور دوام کی اساس ہوا کرتی ہے اور ماضی کے اسرار کو کھولے بغیر مستقبل کی پیش بینی کرنا دشوار ہوتا ہے۔ عالمی سطح پر اس نوع کے مطالعے کی فہرست بہت طویل ہے اور اسے گنوانا سعی لا حاصل۔ پھر بھی سر جیمس فریزر کی ''شاخ زریں'' (بارہ جلدیں)' رچرڈ کیمپل کی "A "the king and the ہنرخ سمر کی hero with thousand faces" "corpse"' مرسیا ایلیاد کی "Myths, dreams and mystories" ایرخ فرام کی "The forgetten language" اور سگمنڈ فرائیڈ کی ''ٹوٹم اینڈ ٹیبوز'' کے تحقیقی اور تشریحی کام سے صرف نظر کر کے گزرنا ممکن نہیں اور حالیہ برسوں میں ترجمہ ہونے والی بعض کتابیں جیسے سی' جی' ایس تھامسن کی ''جادو کی تاریخ'' پال کیرس کی ''شیطان کی تاریخ'' اور کیرن آرم سٹرانگ کی ''خدا کی تاریخ'' بھی خاصے کی چیز ہیں مگر وطن عزیز میں اس نوعیت کا کام کرنے والوں کی تعداد اس قدر کم ہے کہ اسے ایک ہاتھ کی انگلیوں پر نہیں' صرف ایک انگلی کی پوروں پر گنا جا سکتا ہے۔ سبط حسن (''پاکستان میں تہذیب کا ارتقاء'' ''ماضی کے مزار'' اور ''موسیٰ سے مارکس تک'') ابن حنیف (''ہزاروں سال پہلے'' ''بھولی

بسری کہانیاں'' ''تخلیق کائنات'' ''دنیا کا قدیم ترین ادب'' ''مصر کی قدیم مصوری'' ''مصر کا قدیم ادب'' (چار جلدیں) اور ''مار پرستی'' (زیرِ طبع) علی عباس جلال پوری (رسومِ اقوامِ قدیم) اور رحمٰن مذنب (''جادو اور جادو کی رسمیں'' اور دینِ ساحری' دیو مالا اور اسلام) کے علاوہ کوئی اور نام ذہن پر بہت زور دے کر ہی یاد آ سکتا ہے۔ ہاں آپ چاہیں تو آرزو چودھری کی ''دیو مالائی جہان'' اور قدیر شیدائی کی ''دیوتاؤں کی سرزمین'' کو بھی اس زمرے میں شامل کر سکتے ہیں مگر ان میں مستقل تصنیف کا درجہ دو ایک کتابوں ہی کو حاصل ہے۔ زیادہ تر محققین نے دوسری زبانوں خصوصاً جرمن' انگلش اور فرانسیسی میں ہونے والی تحقیق سے خوشہ چینی کی ہے اور اصل مصنف اور تصنیف کو حوالہ دیے بغیر بصورتِ ترجمہ اپنی تالیف کا حصّہ بنایا ہے۔

امر واقعہ یہ ہے کہ ہماری ادبی اور تہذیبی روایات میں اس موضوع سے اعتنا کرنا اور اساطیر' دیو مالا' علم الآثار اور بشریات پر کام کرنا اپنے آپ کو ایک بند گلی میں محصور کرنے کی حماقت کے مترادف ہے۔ رحمٰن مذنب کا استثنیٰ یہ ہے کہ انہوں نے اس بند گلی سے اپنے لیے رم کرنے کو راہ نکالی ہے۔ یہی نہیں اس موضوع سے متعلق اپنی پہلی کتاب ''جادو اور جادو کی رسمیں'' کے دیباچے (تحریر: 27 اکتوبر 1959ء) سے اس حقیقت کی طرف اشارہ بھی ملتا ہے کہ شاید اس راہ کو اختیار کرنے والوں میں زمانی اعتبار سے ان کو اولیت بھی حاصل ہے۔

اس وقت میں چند معروضات ان کی دوسری کتاب ''دینِ ساحری' دیو مال اور اسلام'' کے حوالے سے پیش کرنا چاہتا ہوں' جو غالباً 1987ء میں جا کر مکمل ہوئی اور شاید ان کی وفات کے بعد شائع ہوئی۔ ''غالباً'' اور ''شاید'' کی یہ بہتات اس لیے کہ اس کتاب کے ''ضابطے'' کے صفحے پر اس کتاب کا سالِ اشاعت درج نہیں مگر مصنف کی شائع ہونے والی کتابوں کی فہرست میں یہ کتاب چند نئی کتابوں میں سے ایک ہے۔ جس سے یہ گمان غالب آتا ہے کہ یہ کتاب ابھی دو ایک برس پہلے ہی شائع ہوئی ہوگی۔

''دینِ ساحری' دیو مالا اور اسلام'' کو جناب رحمٰن مذنب نے دو حصوں میں تقسیم کیا

ہے پہلا حصّہ ''اسلام اور جادوگری'' دس ابواب قبل تہذیب کے حیوانی معبود جادو کیا ہے؟ دنیا کا پہلا جادوگر، ہندسوں کی جادوگری جادوگری کے شعبے معدوم تہذیبی قدر دنیائے طلسم جادو طلسم اور قدیم اوہام فرعون کی لاش اور اسلام اور دینِ ساحری پر مشتمل ہے۔ قبل تہذیب کے حیوانی معبودوں سے اسلام اور دینِ ساحری تک آتے آتے مصنف ذہنِ انسانی کے ارتقاء کی داستان کو اس خوب صورتی، خوش بیانی اور سہولت سے پیش کرتا ہے کہ ہمارے علمی و ادبی ورثے سے اس طرح کی کوئی اور مثال ڈھونڈ لانا دشوار ہوگا۔ علی عباس جلال پوری کی ''رسومِ اقوامِ قدیم'' بیان کی دلکشی اور تبحرِ علمی کی بنیاد پر اس کے مقابلے میں رکھی جاسکتی ہے مگر کسی حد تک کیوں کہ جلالپوری صاحب کی زبان قدرے ادق اور دیر آشنا ہے اور رحمٰن مذنب کا اسلوب نسبتاً شگفتہ اور رواں تر۔ کتاب کا دوسرا حصّہ ''اسلام اور دیو مالا'' ہے اور یہ تین ابواب'' دیو مالا کا مطالعہ کیوں؟ یونان کا عہد جاہلیت اور دیو مالا کا ارتقاء اور اسلام اور دیو مالا'' پر مشتمل ہے۔ ان دونوں حصوں کے مباحث کا ماحصل ''حرف آخر'' ہے جس میں فاضل مصنف نے یہ ثابت کیا ہے کہ جادو یا دینِ ساحری پر حتمی ضرب صرف اور صرف اسلام نے لگائی ہے اس طرح یہ کتاب ''اسلام'' اور ختم الرسل حضرت محمد مصطفیٰ ﷺ کی حقانیت کو علمی استدلال کے ذریعے سے بھی ثابت کرتی ہے اور تہذیبِ انسانی کے ارتقاء کے فطری مدارج کے اپنے عروج پر پہنچنے کے حوالے سے بھی۔ جس سے ہمارے عہد اور ہمارے بعد کے لوگوں کے لیے اس کتاب کی دیرپا افادیت کے سلسلے میں کوئی شبہ باقی نہیں رہتا۔

جادو جسے جناب رحمٰن مذنب نے بجا طور پر ''دینِ ساحری'' کا نام دیا ہے کا تعلق ماورائے تاریخ سے ہے مگر یہ تاریخ انسانی کے ارتقاء کا دوسرا قدم ہے۔ ''ٹوٹم'' (جسے میں خیر و برکت کا نشان کہوں تو شاید کچھ زیادہ غلط نہ ہو) کو زمانی لحاظ سے جادو پر فوقیت ہے کیوں کہ وہ انسانی ذہن کے بچپن کی ایجاد ہے اور اس کا تعلق ہمیشہ قریب کی سادہ چیزوں سے رہا ہے۔ درخت، پھول، چوپائے، پرندے اور حشرات الارض وغیرہ اور آگے چل کر مافوق الفطرت جانور ''ٹوٹم'' متعین کرنے کے لیے پسندیدہ ترین انتخاب رہے ہیں اور وجہ یہ کہ یہ

سب ہی ماورائے تاریخ کے انسانوں کے اردگرد اور ان کے درمیان موجود تھے۔ ان کے نفع و زیاں یعنی فائدے اور ضرر کی شناخت کرنے کے لیے انہیں ذہن پر زور دینے کی ضرورت تھی نہ اسے استعمال میں لاکر کسی نتیجے پر پہنچنے کی احتیاج۔ جناب رحمن مذنب نے اس کتاب میں اس موضوع پر ہونے والی عالمی تحقیق کو پیشِ نظر رکھ کر بہت معیاری اور سیر حاصل بحث کی ہے جس کے دوہرانے کی یہاں ضرورت نہیں۔ مجھے صرف یہ بتانا مقصود ہے کہ جادو یعنی دین ساحری مذہب اور سائنس کی طرف اٹھنے والا پہلا قدم ہے کیوں کہ یہ ذہنِ انسانی میں پیدا ہونے والے تموج اور فکر کے پیچیدہ ہوتے ہوئے دائروں کی خبر دیتا ہے اور ایک انسان کو دوسرے انسان کی جسمانی اور روحانی آزادی کے سلب کرنے کی راہ پر لا کھڑا کرتا ہے۔ ''ٹوٹم'' نے انسانی ذہن میں جس خوف اور اسرار یعنی ٹیبوز کی بنیاد رکھی تھی جادو اسی خوف اور اسرار کو گھٹا بڑھا کر دوسرے کی طاقت اور کمزوری کو اپنی مطلب براری کے لیے کام میں لانے کی چیز ہے یعنی یہ ایک انسان کی دوسرے انسان کے ذہن پر غلب آنے کی اولین کوشش کا نام ہے۔ جس نے آگے چل کر ایک فکری نظام کی صورت اختیار کی اور موسیقی' رقص' شاعری' نقاشی' بت تراشی ایسے فنونِ لطیفہ کو جنم دیا۔ سحری علاج کے ذیل میں ان گنت تعویذ تیار کیے۔ انسانی اور حیوانی قربانی کی بنیاد رکھی۔ تہواروں' جلوسوں اور عزائی رسموں کی ایجاد کی۔ طبِ ساحری کو جنم دیا اور مخفی' پراسرار اور غیبی قوت ''مانا'' کو قبضۂ قدرت میں لانے کا دعویٰ کر کے قدیم معاشرہ پر اپنی حاکمیت کو مستحکم کیا' بقول رحمن مذنب:

> ''الغرض قدیم معاشرہ پوری طرح جادو کی گرفت میں تھا اور جادوگر نہایت معزز مرعوب کن بل کہ ڈرامائی ہیئت رکھتا تھا۔ علم و فن کا اجارہ تھا۔ تہذیب و تمدن کی ترویج اور ترقی کے نت نئے افکار پیدا کرتا تھا۔ دنیا اور آخرت کی زندگی کے لیے رخ متعین کرتا تھا۔ وہ تخلیقی کام پر ہمہ وقت مامور رہتا۔ ایک جانب تو جسمانی اور روحانی عارضے دور کرتا' دوسری طرف توہمات پھیلاتا۔ یہ شخص بڑی شے تھا۔ علم و فن کی ساری دولت اپنے قبضے میں رکھتا اور مرنے کے

بعد اپنی اولاد یا برادری کے کسی رکن کو سونپ جاتا۔ زمین پرستی "Cult Fertility" اور فلک پرستی "Solar Mythology" جادوگر کی لونڈی تھی۔ وہی اضافے اور ترمیم و تنسیخ کا مجاز تھا۔ وہ جتنا بڑا فنکار اور جس قدر ہوشیار ہوتا۔ اسی قدر احترام کا مقام اور جاہ و جلال حاصل کرتا۔ وہ اپنے کنبے اور پروہتوں کے گروہ سے باہر کسی کو دینی امور کا منصرم نہ بناتا۔ اس غیر جمہوری نظام نے جاگیرداری اور ملوکیت کو مستحکم کیا"۔ (ص 37,36)

رحمن مذنب نے یہ نتائج سرسری مطالعے سے اخذ نہیں کیے۔ اس کتاب کے حصہ اول کے دس ابواب' ان کی وسعت مطالعہ کا ثبوت بھی ہیں اور ان کی فکری سمت کی درستی کے بھی۔ ان ابواب میں کہیں کہیں نتائج اور معلومات کا اعادہ اس امر کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ مصنف نے یہ ابواب الگ الگ مضامین کی شکل میں طویل وقفوں کے بعد تحریر کیے ہیں اور ان موضوعات پر کام کرتے ہوئے ان کے ذہن میں شدید ترجیحاً کسی مستقل تصنیف کا خاکہ نہیں تھا۔ پھر بھی ان مضامین' ابواب میں تہذیبی سفر کے تسلسل پر عالمانہ نگاہ کرنے کے شواہد موجود ہیں۔ اور رحمن مذنب نے ان موضوعات پر ہونے والے علمی کام کے ایک وقیع حصے کو پیش نظر رکھ کر ہی انہیں موضوع بحث بنایا ہے۔ جس کا ثبوت ان ابواب کے پاورقی حوالے ہیں۔ انہوں نے ٹوٹم ٹیبوز اور جادو کے مختلف حصوں اور تہذیبی مرکزوں میں پھیلاؤ اور تسلط کی کیفیت کا احاطہ بھی کیا ہے اور تجزیہ بھی اور اپنی بصیرت و ادراک کی بنیاد پر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ جادو سے سائنسی انکشافات اور ذات سے کائنات کو تسخیر کرنے کے اس سفر میں انسان کو کامل آزادی صرف اور صرف دینِ اسلام کے ذریعے ہی سے میسر آئی ہے۔ رحمن مذنب نے انسانی تہذیب کے اس مطالعے میں جادو یعنی دین ساحری کی افادیت سے انکار نہیں کیا کیوں کہ علوم و فنون کے ایک بڑے حصے کا آغاز ساحروں ہی کے سحر کدوں سے ہوا ہے مگر پانچ ہزار برس کے تسلط اور فکرِ انسانی پر غالب رہنے کے باعث' اس کی بیخ کنی لابدی تھی۔ اگرچہ حضرت ابراہیم علیہ السلام اور حضرت موسیٰ علیہ السلام نے اسے کمزور کرنے اور

مٹانے کی بھرپور سعی کی مگر حقیقت یہی ہے کہ دین ساحری کا خاتمہ حضور اکرم ﷺ کی بعثت کے بعد ہی ہوا ہے۔ جب اللہ نے اپنے دین کو مکمل کیا اور ساحری اور کہانت کے سلسلے کو ہمیشہ کے لیے بند کر دیا۔ رحمٰن مذنب کے الفاظ میں:

''اس لفظ کے گراں قدر تہذیبی' ثقافتی اور علمی و فنی سرمایے کے پیش نظر میں اسے دینِ ساحری کہتا ہوں۔ اس کی عظمتیں' کارنامے اور فتوحات حیران کن ہیں۔ صدیوں نا قابلِ شکست رہا۔ حضرت ابراہیم علیہ السلام اور حضرت موسیٰ علیہ السلام نے مزاحمت تو کی لیکن اس کا ڈنکا بجتا ہی رہا۔ آخری 571 عیسوی میں وہ آفتاب طلوع ہوا جس نے اسے گہنا دیا۔ اس کے تار و پود بکھیر دیے۔ اگر محمد عربی ﷺ احسان نہ فرماتے۔ حضور اکرم ﷺ کے ذریعے ہمہ گیر معاشرتی تہذیبی اور ثقافتی انقلاب برپا نہ ہوتا تو مخلوقِ خدا جادوگری کی غلام گردشوں میں بھٹکتی پھرتی''۔ (پیش لفظ' ص 13)

''دین ساحری' دیومالا اور اسلام'' کے حصہ اول کے مباحث چھ ہزار برس کے فکری اور تہذیبی سفر کا احاطہ کرتے ہیں۔ عراق' مصر' یونان' روم اور وادی سندھ کی رسوم' ریت اور فکر کے تجزیاتی مطالعے سے ہمارے لیے جہاں تہذیبی تسلسل کا جاننا آسان ہوتا ہے۔ وہاں الوہی مذاہب کی ضرورت اور اللہ کے فرستادہ نبیوں کے مبعوث ہونے کا جواز بھی سمجھ میں آتا ہے۔ رحمٰن مذنب نے بڑی ژرف نگاہی اور ذہنی کشادگی سے انسانی ذہن کے ارتقاء کو سمجھنے اور سمجھانے کی سعی کی ہے اور اس کتاب کو صاحب نظر لوگوں کے لیے خاصے کی چیز بنا دیا ہے۔

کتاب کے اس حصے میں جادو' جادوگری کے شعبے' قدیم اوہام' رسومات' ممنوعات پر عالمانہ مباحث کرتے ہوئے رحمٰن مذنب نے صنمیات' تصوف' یوگ' بھگتی وغیرہ کی ماہیت کو جاننے اور ان کی حقیقت کو کھولنے کی سعی بھی کی ہے اور انہیں کسی نہ کسی شکل میں ساحری کی تجدیدی کوشش قرار دیا ہے۔ ان کی رائے سے اتفاق یا اختلاف کی بحث میں پڑے بغیر مجھے

یہ تسلیم کرنے میں عار نہیں کہ ان کے دلائل اور نتائج کو رد کرنا آسان نہیں۔ اس بنیاد پر وہ ایک صاف ذہن رکھنے والے سچے مسلمان دکھائی دیتے ہیں جو اسلام کی سادگی اور حقانیت کو کسی طرح مجروح ہوتے دیکھنا پسند نہیں کرتے اور اس ضمن میں کسی سمجھوتے کے قائل ہیں نہ اس کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔

جادو یا دینِ ساحری' دیومالا' اساطیر اور مافوق الفطرت سطح رکھنے والی داستانوں کو ہمارے یہاں خرافات سمجھ کر توجہ کرنے کے لائق نہیں سمجھا جاتا۔ حالانکہ ان کی ماہیت اور حقیقت کو جانے بغیر آج کے انسان کے ذہن کو سمجھنا ممکن نہیں۔ علوم و فنون کی بنیاد بننے کے علاوہ یہی خرافات ہمارے مثبت اور منفی رویوں کی اساس بھی ہیں۔ آج کے نفسیاتی اور روحانی عوارض کی جڑیں کہیں نہ کہیں انہی خرافات کے پیٹ میں ہیں اور ان کے کافی وشافی علاج کے لیے ان خرافات کی پرتوں کو کھولنا ہوگا۔ رحمٰن مذنب نے یہ کام ایک سچے عالم کی سطح پر انجام دیا ہے۔ انہوں نے اس کتاب کی تالیف میں دنیا بھر کے ماہرینِ بشریات' اساطیر' نفسیات دانوں اور تہذیبی فلاسفہ کے کام کو نگاہ میں رکھا ہے اور کسی قسم کے تعصب کے بغیر جادو کے ارتقاء اور اس کے مثبت و منفی پہلوؤں پر عالمانہ بحث کی ہے اور جگہ جگہ اس ضرورت کا احساس دلایا ہے کہ ماضی اور ماضی کے رہنے والوں کو سمجھے بغیر آج کے انسان کے ذہن کو سمجھنا ممکن نہیں:

> ''انگریزی میں جادو کا لفظ جس قدر رواضح ہے۔ اردو میں اسی قدر اجنبی ہے۔ ہمارے یہاں گنتی کے چند لوگ ملیں گے۔ جنہیں اس سے سچا شغف ہو حالانکہ ہر دانشور کو بالعموم اور عالمِ دین نیز مبلغِ اسلام کو بالخصوص اس کا زیادہ سے زیادہ مطالعہ کرنا چاہیے۔ یہ مطالعہ نہ صرف لابدی بلکہ نہایت' دلچسپ علم و دانش سے بھرپور اور فکر انگیز ہے۔ سوشل اینتھر یولوجی، جادو جس کا ایک شعبہ ہے قطعاً خشک موضوع نہیں'' (ص 13,12)

رحمٰن مذنب نے ''دینِ ساحری' دیومالا اور اسلام'' میں اس مطالعہ کا حق ادا کیا ہے

انہوں نے خالص علمی رویے کو اپنا کر اور دنیا بھر کے ماہرینِ علم الآثار کے کام کو بنیاد بنا کر دین ساحری کی سب ہی پرتوں کو اپنے قاری کے ذہن پر ایک خاص تاریخی تسلسل اور استدرا کی تجزیے کے باوصف کھولا ہے اور اپنے قاری کی فکر کے دائرے کو تعصب اور کم فہمی سے پاک کر کے وسیع کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ قدیر شیدائی جیسی علمی بے بضاعتی اور ابنِ حنیف جیسی ''مصریاتی مرعوبیت'' سے پاک ہیں۔ جناب علی عباس جلالپوری کی طرح ان کا علمی رویہ بھی خرد افروزی اور دانش مندی کی روایت کو فروغ دیتے ہوئے اپنے قاری کی درست سمت میں رہنمائی کرنے کا ہے جو ان کی عظمت کی دلیل بھی ہے اور ایک سچے عالم ہونے کا ثبوت بھی۔

کتاب ''دینِ ساحری' دیو مالا اور اسلام'' کا دوسرا حصہ دیو مالا کے مطالعے کی ضرورت' یونانی عہد جاہلیت میں دیو مالا کے ارتقا اور اسلام اور دیو مالا کے تقابلی جائزے پر مشتمل ہے۔ ان موضوعات پر عالمانہ بحث کا آغاز کرتے ہوئے مصنف نے اپنے مطالعے کی غرض وغایت کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

> ''یہاں عام دیو مالا کا تذکرہ بھی ہے اور یونان کی دیو مالا کے ارتقا کا بھی۔ یونان کی دیو مالا کے ارتقا کا بیان بہت کار آمد ہے۔ اس سے پروہتوں' شاعروں' جادوگروں' وڈیروں اور ان کے حواریوں کی چال اور ان کے طریقہ واردات کا پتہ چلتا ہے۔ عوام کی گردنیں مارنے کے لیے سیانوں نے تخلیقی صلاحیت کے بل بوتے پر دیو مالا کا حربہ گھڑا۔ عوام کے سر پر ہمیشہ تلوار لٹکتی رہی۔ علمی سطح پر دیو مالا اور اسلام کا تقابلی مطالعہ کرنے سے ایک کا خود ساختہ اور دوسرے کا من جانب اللہ رہنے کا معاملہ واضح ہو جائے گا'' (ص۔157)

اس اقتباس سے جہاں ان کی ذہنی سمت کا اندازہ کرنے میں آسانی ہوتی ہے' وہیں ان کی فکری کشادگی کی خبر بھی ملتی ہے۔ اسلام کی حقانیت اور بڑائی کا ادراک کرنے اور کرانے کے لیے سب سے بہتر طریقہ جڑوں کی تلاش میں نکلنے کا ہے تاکہ دین ساحری'

دیومارا' اساطیر اور ان سے جڑے توہمات کو علمی اور عقلی دلائل کے ذریعے رد کیا جاسکے کیوں کہ مرض کی تشخیص کیے بغیر اس کا علاج کرنا ممکن نہیں ہوسکتا۔ ذہن انسانی کی ساخت اس کی جولانیوں اور پیچیدگیوں کو سمجھنے میں دیومالا بنیادی ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اسے جاننا ذہن انسانی کو جاننے کے مترادف ہے اور اس کے کھوج میں نکلنا اپنے مستقبل کو محفوظ کرنے کی ایک صورت۔ فرائیڈ کے قول کے مطابق "عہدِ قدیم کا انسان دیومالا کی وساطت سے ہمارے لیے قابلِ فہم ہے"۔ رحمٰن مذنب نے اس کتاب میں اسی حقیقت کو واضح کیا ہے۔ وہ خود کہتے ہیں:

> "دیومالا کا ذکر اس لیے کر رہا ہوں کہ جب اسلام اور قبلِ اسلام کے ادیان کا تقابلی مطالعہ کریں گے تو حقیقت اور صداقت کی دریافت کے لیے دیومالا کی تخلیقی کارروائی' طرزِ عمل اور تاریخی حیثیت کو ضرور پرکھنا پڑے گا۔ سچ اور جھوٹ کا تب ہی نتارا ہوسکے گا" (ص 155)

رحمٰن مذنب نے "دینِ ساحری' دیومالا اور اسلام" کے دوسرے حصے میں دیومالا کی اساس اور ترویج پر عالمانہ نگاہ کی ہے۔ خصوصاً باب دوم بعنوان "یونان کا عہدِ جاہلیت اور دیومارا کا ارتقاء" ان کی وسعتِ مطالعہ کے ساتھ ساتھ ان کی روشن خیالی اور منہاج کی درستی کا پتہ بھی دیتا ہے۔ انہوں نے پروفیسر گلبرٹ مرے' فرائیڈ' ہیکز ہاٹون' لارڈ ریگلن' جیمس فریزر' مس جین ایلین ہیری سن' جیمز پیرن' سرولیم رجوے' پروفیسر جے سی سٹوبرٹ' ایڈتھ ہملٹن وغیرہم کی تصانیف کو بنیاد بنا کر دیومالا کے ارتقاء اور پھیلاؤ پر سیر حاصل بحث کی ہے اور اس امر کا کھوج لگایا ہے کہ دینِ ساحری کو فروغ اور تحفظ دینے اس کے پنپنے اور طاقتور بنانے میں دیومالا کا کردار کیا رہا ہے اور یہ کس کس طرح فاتحین کی نفسیات کے تابع رہی ہے ان کے الفاظ میں:

> "دیومالا کے معاشرتی اثرات نہایت خوفناک تھے۔ اس کے بقا اور اس کے فروغ کی غرض سے وڈیرہ شاہی اور پروہت مت (مذہبی اجارہ داری۔ پریسٹ ہڈ) نے جنم لیا۔ ان دو اداروں کی فرماں روائی کا دور ابھی ختم نہیں

ہوا۔ اس نے ہر دور میں عوام کو زیر درختی کر کے رکھا۔ غلامی اس کا لازمی نتیجہ ہے۔" (ص:156)

اس طویل مضمون میں رحمٰن مذنب نے دیومالا کے جنم' یونانی دیومالا کے ماخذ' ناگ پوجا' زعیم پرستی یعنی ہیرو پرستی' تثلیث کے معمے اور معروف دیوی دیوتاؤں کے عروج و زوال اور قلبِ ماہیت کی کتھا کو تفصیل سے بیان کیا ہے اور ذہنِ انسانی کے اک اک تار کو الگ کر کے اصل سرچشموں تک پہنچنے کی تگ و دو کی ہے۔ اس مطالعے میں تعصب کا شائبہ تک بھی محسوس نہیں ہوتا اور نہ ہی کسی خاص نظریے یا اعتماد کی بے وجہ تکذیب کرنے کی کوشش۔ انہوں نے ایک سچے اور متوازن طبع عالم کی طرح اپنے آپ کو علم و فضل کے دھارے پر بہنے کے لیے چھوڑ دیا ہے اور بڑے سلیقے کے ساتھ نتائج نکالنے کی ذمہ داری اپنے قاری کو تفویض کر دی ہے۔ کیوں کہ انہیں یقین ہے کہ ان کے ساتھ قدم ملا کر چلتے ہوئے ان کے قاری کے بھٹکنے کا ڈر نہیں اور ذہنِ انسانی کو پڑھنے کی اس کوشش کا حتمی نتیجہ وہی ہے جس کی خبر انہوں نے اس کتاب کے پیش لفظ ہی میں دے دی تھی۔

کتاب مذکور کے حصہ دوم کے باب سوم کا عنوان "اسلام اور دیومالا" ہے۔ اس حصے میں رحمٰن مذنب نے دیومالا کے فسخ ہونے اور اسلام کی حقانیت کو ثابت کرنے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھی۔ انہوں نے مصر' یونان اور عرب کے دورِ جاہلیت کا حقیقت پسندانہ تجزیہ کر کے دینِ اسلام کے اختصاص کو عالمانہ انداز میں بڑے سلیقے سے واضح کیا ہے تاکہ قاری کے ذہن میں کسی نوع کی کوئی الجھن باقی نہ رہ جائے۔ ذرا دیکھیے تو اپنے اس تجزیاتی مطالعے کی بنیاد پر انہوں نے کیا دلکش نتائج اخذ کیے ہیں:

> "ایک دیومالا گئی (کلیتہً نہ سہی جزواً سہی) دوسری دیومالا آ گئی۔ دیومالا کا بدل دیومالا ہی تھی۔ یونان ہی نہیں' مصر جو یونانیوں کے لیے علم و دانش کی گراں مایہ اور عظیم الشان درس گاہ تھی اس سے بہت پہلے (اور کم و بیش پانچ ہزار برس تک) زبردست تغیر و تبدل کی آماج گاہ بنی۔ اسلام وہ سچا دین ہے

جس نے دیو مالا کا شیرازہ بکھیر دیا۔ دیو مالا کو مٹایا تو دنیا کو وہ دین دیا جو من گھڑت تھا نہ استحصال کا ذریعہ نہ کسی کی ذاتی غرض کا پابند۔ ہر نوع کے توہمات' مفروضات' قیادات اور تعصبات سے یکسر مبرا تھا۔ یہ تو ایک دائمی سدا بہار نغمہ تھا اس نے حسن و جمال کا ایسا دریا بہایا جس سے مخلوق خدا نے غسلِ صحت بھی کیا اور اس سے شفائے کامل بھی پائی" (ص 246)

اس طرح کتاب "دینِ سحری' دیو مالا اور اسلام" اس مقصد سے ہمکنار ہوتی ہے جو اس کی تالیف کی اصل غایت ہے۔ دین اسلام کی حقانیت کو جاننے اور ثابت کرنے کا اس سے بہتر کوئی اور طریقہ ہو بھی نہیں سکتا۔ جناب رحمٰن مذنب نے بالکل درست سمت میں قدم اٹھایا ہے اور اس عمل کی جس قدر پیروی ہو سکے کی جانی چاہئے۔

رحمٰن مذنب آج ہمارے درمیان موجود نہیں۔ افسوس سوشل اینتھر ولولوجی کو موضوع بنانے والے سب ہی عالم (سبط حسن' ابن حنیف' علی عباس جلالپوری' آرزو چودھری' قدیر شیدائی' سید محمد تقی) ہمارے درمیان سے اٹھ چکے۔ اس وقت کم از کم پاکستان میں ان موضوعات سے دلچسپی رکھنے والا کوئی زندہ شخص میرے علم میں نہیں۔ آج اس تعزیتی ریفرنس سے باہر نکل کر اگر کوئی صاحب علم و دانش اس موضوع سے رجوع کر لے تو شاید ہماری گمشدہ میراث کی بازیافت اور تحفظ کا یہ سلسلہ جاری رہے۔ مجھے یقین ہے رحمٰن مذنب کے دریافت کردہ خرد افروزی کے اس منہاج کو اپنانے والوں کی کوئی کمی نہیں ہو گی کیوں کہ سچ اور خیر کی جانب جانے والے راستے کبھی بند نہیں ہوا کرتے۔

انوکھا لاڈلا......اسد محمد خاں

اپنے ادبی سفر کے آغاز سے میں کراچی کے شعرا سے ربط پیدا کرنے کی للک میں مبتلا ہوں۔تب سے اب تک صرف ایک بار کراچی جا پانے کے باوجود مجھے اپنے اور ان کے خوابوں' خواہشوں اور ارادوں کے رنگ اور مزاج میں ایک خاص طرح کی یگانگت اور مشابہت کا گمان ہوتا ہے۔جس کے سحر نے مجھے چالیس برس کے ادبی سفر میں بہتوں کے قریب اور کئی ایک سے بہت فاصلے پر لا کھڑا کیا ہے مگر اسد محمد خاں کا معاملہ سب سے الگ اور انوکھا ہے۔وہ میرے لیے آج بھی اتنے ہی محبوب' سحر طراز اور سحر انگیز ہونے کے باوجود مجھ سے اتنے ہی فاصلے پر ہیں۔ایک ناقابلِ فہم متوازن طلسمی قوت کے سہارے جو ہمارے بیچ کے فاصلے کو بڑھاتی ہے نہ کم کرتی ہے اور مَیں ان کی شاعری اور کہانیوں کے ذریعے سے ان کے مدار میں گھومتا رہتا ہوں۔

مَیں نہیں جانتا کہ اسد محمد خاں نے کب لکھنے کا آغاز کیا تھا اور مَیں ذہن پر زور دے کر بھی یہ ذہن نہیں کر پاؤں گا کہ مَیں نے ان کا نام پہلی بار کب اور کہاں سنا تھا' سنا تھا یا پڑھا تھا؟ مگر جو بھی ہے اور جس طرح بھی ممکن ہوا۔میرے ذہن پر اسد محمد خاں کے نام کا نقش اب بہت پرانا ہو چکا ہے۔مَیں اس نام سے ہوا' بارش' دھوپ اور خوشبو کی طرح مانوس ہوں اور اس نام کو کہیں چھپا دیکھ کر مجھے یہ احساس مسرور کر دیتا ہے کہ ابھی کچھ ہی دیر میں مَیں کوئی ایسی تحریر پڑھنے کی لذت اٹھانے والا ہوں جو میرے وجود کے مضمحل اور رکے ہوئے کل پرزوں کو متحرک کرنے والی ہے اور موجود کی بوجھل یکسانیت کچھ ہی دیر میں نیا لباس پہننے کو ہے۔

اسد محمد خاں کے حوالے سے مجھے اس کیفیت سے گزرنے کا پہلا تجربہ "کھڑکی بھر

آسمان" کے مطالعے کے بعد ہوا تھا۔ یہ مصنف کی پہلی کتاب تھی جو اس نے پچاس برس کی عمر کو پہنچنے کے بعد بڑے انکسار اور نہایت تکبر سے شائع کی تھی۔ اب تیس برس پہلے کا قصہ بن چکی۔ اس دوران میں اسد محمد خاں کی کئی اور کتابیں جیسے "برجِ خموشاں" اور "نربدا" تیسرے پہر کی کہانیاں "غصے کی نئی فصل" رکے ہوئے ساون اور "اک ٹکڑا دھوپ کا" شائع ہوئی ہیں اور ان کی مقبولیت اور اعتراف عظمت کے دائرے میں مسلسل وسعت کا باعث بنی ہیں مگر میرے نزدیک اور میرے لیے ان کی اہمیت اس جادوئی مہک اور تخلیقی رفعت کو برقرار اور ارتقا پذیر رکھنے سے ہے جو صرف اور صرف انھی کے اسلوب کا حصہ ہے۔ ان کی اب تک شائع ہونے والی سبھی کتابیں زبان و بیان کی ندرت اور اسلوب کی رنگارنگی کے حوالے سے اسی جادوئی سرشاری میں گندھی ہیں جو کبھی کسی تن آساں اور آساں کوش تخلیق کار کے نصیب کا حوالہ بننے پر راضی نہیں ہوتی۔

مَیں تسلیم کرتا ہوں کہ اردو میں صاحب اسلوب افسانہ نگاروں کی کمی نہیں۔ حقیقت نگاری' سریت' ماورائے حقیقت نگاری اور تجریدیت تک کے سفر میں کئی افسانہ نگاروں کی تخلیقی اپج کی چھاپ ان کی نثر پر اتنی واضح ہے کہ بعض اوقات وہ ان کے افسانوں کی قرات میں سدِ راہ بنتی محسوس ہوتی ہے اور ان کی تحریر اور قاری کے مابین یگانگت کی فضا پیدا کرنے میں ناکام رہتی ہے۔ یہ بات انہیں قاری سے متنفر اور ان کی خودستائی کی عادت کو پختہ کر کے ان اور قاری کے درمیان اک دوامی خلیج کی بنیاد رکھتی ہے مگر اسد محمد خاں کے موضوعات اور اسلوب پر کہیں اکتاہٹ کا شائبہ بھی نہیں ہوتا۔ ان کا ہر افسانہ زبان و بیان' سحر طرازی اور لذت کی ایک نئی دنیا لیے ہوتا ہے جو ان کے اور ان کے قاری کے لیے ہر دو اطراف میں بے بہا نعمتوں کا دروازہ کھول کر یہ باور کراتی ہے کہ ایک تخلیقی فنکار کے لیے اپنے آپ کو دہرانے کے کوئی معنی نہیں ہوا کرتے۔

"کھڑکی بھر آسمان" کی پہلی نظم "وندھیا چل کی آتما" ہے۔ مَیں اس نظم کو اسد محمد خاں کی شاعری اور کہانیوں کا مینی فیسٹو سمجھتا ہوں۔ اس لیے اسے نقل کر کے آگے بڑھنے میں

عافیت جانتا ہوں:

''مَیں وندھیا چل کی آتما
مرے ماتھے چندن چندر ما
مری مانگ سانجھ کی دھوپ
مَیں چتر کار کا اتم چتر
کلا کا اتم روپ
مری دھارا کے سب روپ جال
کہیں نربدیا کہیں کمل تال
مَیں بچھڑوں کا سنجوگ
تری رُوپ متی کا سکھ سپنا
ستی کمل پتی کا سوگ
مرے کیکر سب ترے گھاؤ سئیں
مرے پیپل دُکھ کی دھوپ سہیں
ترے گھائل من کو بچائیں
مرے مور پنکھ مرے مرگ نین
تری سُونی سبھا سجائیں''

اسد محمد خاں اپنی کتھ میں وندھیا چل کی یہی آتما ہیں۔ ''باسودے کی مریم'' ''مئی دادا'' ''سوروں کے حق میں ایک کہانی'' ''گھس بیٹھیا'' ''چاکر'' ''گھڑی بھر کی رفاقت'' ''نربدا'' ''رگھوبا'' اور ''تاریخ فرشتہ'' ''موتبر کی باڑی'' ''ندی اور آدمی'' ''ایک دشت سے گزرتے ہوئے'' ''قافلے کے ساتھ ساتھ'' ''دانی کی کہانی'' اور ''ہمسائے'' وہ کہانیاں ہیں جن میں وندھیا چل کی اس آتما کو کُھل کر ظہور کرنے کا موقع ملا ہے۔ یوں وہ اسد محمد خاں کی کہانیوں کی ایسی غیر مرئی کڑی ہے جس کے ذریعے وہ اپنے آپ سے بھی جڑا ہوا ہے اور

اپنے موجود سے بھی۔

ایک مدت سے مَیں اس بات پر یقین رکھتا ہوں کہ اچھی نثر اور اس سے بھی بڑھ کر جادوئی نثر لکھنے کے لیے کسی تخلیق کار کا شاعر ہونا اس کے اپنے موجود کی حقانیت کے ادراک کی طرح لازم ہے۔ زمین سے جڑے ہوئے لفظوں میں سر اٹھانے کی لپک اور نمو کی قوت پیدا کرنے کے لیے شعری طلاقت ایک سری مکاشفے کا سا کردار ادا کرتی ہے۔ اسد محمد خاں کے اسلوبِ نثر میں اس کی شعری لطافت خونِ دل کی کشید بن کر صرف سما ہی نہیں گئی' اپنے ہونے اور اپنی تاثیر کا احساس بھی دلاتی ہے۔ یہی وہ چیزے دیگر ہے جو ان کی تحریر کی لطافت' تاثیر' دلکشی' ندرت' مانوسیت اور نامانوسیت کی بنیاد ہے اور جس کی صباحت سے اسد محمد خاں کا انوکھا اور کسی حد تک نامانوس اسلوب اپنے قاری کے سر چڑھ کر بولتا اور مہکتا ہے۔

اب سے کچھ برس پہلے ''شب خون'' میں شمس الرحمٰن فاروقی کے کچھ افسانے بینی مادھو رسوا اور عمر شیخ مرزا کے فرضی ناموں سے شائع ہوئے تھے تو ''اس بزم میں'' شائع ہونے والے خطوط میں قارئین نے ان افسانوں کے حقیقی مصنف کی تلاش میں انہیں مختلف لکھنے والوں سے منسوب کیا تھا۔ یہ خط کئی ماہ تک شائع ہوتے رہے اور ان کے لکھنے والے اس بات پر متفق تھے کہ اگر یہ افسانے خود شمس الرحمٰن فاروقی کی تخلیق نہیں ہیں تو ان کے لکھنے والے اسد محمد خاں اور نیر مسعود کے سوا کوئی اور نہیں ہو سکتے کیوں کہ بیانیے کی یہ ندرت' اظہار کی ایسی آسانی اور تاثیر کی یہ سطح ہم عصر افسانہ نگاروں میں کسی اور کو نصیب نہیں۔ اگر ''سوار'' اور دوسرے افسانے اپنے تصنع کی بنیاد پر فاروقی کی تخلیق ہونے کی چغلی نہیں کھاتے تو شاید مَیں بھی انہیں اسد محمد خاں ہی کی تخلیق سمجھتا کیوں کہ ہمارے عہد میں اس قدر عمدہ نثر اور تخلیقی بیانیے کی کوئی اور مثال ماسوائے اسد محمد خاں کے مشکل ہی سے ملے گی۔ یہ اسد محمد خاں ہی ہیں جو جلتے سورج کو بجھا سکتے ہیں اور تر چولن کی تیسری آنکھ کی تپش سے موجود کی حقانیت کو بھسم کر سکتے ہیں۔

اسد محمد خاں نے اسلوب کے حوالے سے اپنے افسانوں میں کئی طرح کے تجربے کیے

ہیں، وہ علامتی، وجودی اور تجریدی ہیں اور سرریلیسٹک بھی مگر ان کے اسلوب کی کنہ ان کا ریلسٹک ہونا ہے۔ وہ زمانوں اور زمینوں کی کایا کلپ کو اتنی باریکی سے دیکھتے اور دکھاتے ہیں کہ ماحول کی ندرت اور تنوع سمٹ کر تصویر بن جاتی ہے۔ لمحے صدیوں پر پھیل جاتے ہیں اور صدیاں لمحوں میں تبدیل ہو کر صورتحال کی پیچیدگی کو ایک عمومی واقعہ بنا دیتی ہیں۔ اسد محمد خاں کو تاریخ اور اس سے متعلق فضا کو بازیب کرنے سے زیادہ اس تاریخی شعور کو اجاگر کرنے میں دلچسپی ہے جو ایک خاص عہد اور ایک خاص فضا کے منتشر ہونے کے احساسِ زیاں سے پھوٹتا ہے اور جس پر پڑنے والی گرد کو جھاڑنے میں ناکام رہنا اب اس معاشرت اور جغرافیے کے خدی خواں کا مقدر ہو گیا ہے۔

مرے نزدیک اسد محمد خاں کے افسانوں کی سب سے نمایاں خصوصیت ان کی ''انسانیت'' ہے۔ ''ترلوچن'' کے طیش بھرے اندوہ ''گھڑی بھر کی رفاقت'' کے سوار ''جانی میاں'' کے سلطان بھائی ''ایک میٹھے دن کا انت'' کے لمڈے ''گھوبا اور تاریخ فرشتہ'' کے گھوبا ''زبدا'' کے کنور بکرم نارنگ سنگھ اور ایسے ہی بیسیوں دوسرے کردار انسانی سطح پر اسی قدر آدمیت اور اکرام سے بھرے ہیں کہ انہیں سب کے لیے ایک مثال قرار دیا جا سکتا ہے۔ کیا یہ کردار باطنی طور پر بے حد آسودہ اور مطمئن نہیں اور کیا ان کی انسان سے بطور انسان یگانگت پڑھنے والے کے دل میں ایک ملال بھرا گداز پیدا نہیں کرتی اور کیا ان کی باطنی توانائی ہمیں ہماری ظالم اور شقی القلب دنیا میں کچھ دیر کو مزید زندہ رہنے کا حوصلہ نہیں دیتی؟

اسد محمد خاں کے افسانے پڑھ کر یہ احساس شدت سے ہوتا ہے کہ مری طرح وہ بھی بے پناہ ناسٹلجیک ہیں اور مرے نزدیک ناسٹلجیک ہونا کوئی بری بات نہیں۔ یہ ناسٹلجیا ہی تو ہے جو ماضی کو مرنے نہیں دیتا اور موجود اور غیر موجود کے مابین یگانگت کی بنیاد بنتا ہے۔ اس میں کیا شک ہے کہ دنیا بھر کے اہم لکھنے والے موجود اور غیر موجود کی سریت ہی کو دریافت کر کے نامور ہوئے ہیں۔ روحِ عصر کی رونمائی کے لیے ورثے میں ملنے والی صداقتوں اور گمشدہ حقیقتوں کی بازیافت کرنا ضروری ہے کیونکہ ثقافتی روح سے مکاشفہ کیے بغیر عصرِ نو اور

آئندہ زمانوں کی تشکیل کا کام انجام نہیں دیا جا سکتا۔ اسد محمد خاں انتہاؤں کو ایک کرنے کا گر جانتے ہیں۔ اس لیے ان کی کہانیاں ہمیشہ نئی اور زندہ محسوس ہوتی ہیں۔

اسد محمد خاں کے افسانوں میں بیانیے کی آرائش کے لیے زبان کی دو دھریں واضح طور پر اپنی موجودگی کا احساس دلاتی ہیں۔ ان کے ثقافتی افسانوں کی زبان وندھیاچل اور نربدا کی مٹی سے ابھرتی ہے مگر ان کے موجود سے جڑے افسانوں جیسے ''براوو براوو'' ''ناممکنات کے درمیان'' ''فورک لفٹ 352'' ''ایک وحشی خیال کا منقی پن'' ''ڈرنگ'' ''مردہ گھر میں مکاشفہ'' ''مرتبان'' اور ''بوب کا چائے خانہ'' کی زبان عصرِ رواں کی چیختی چنگھاڑتی مخلوق کی نمائندہ ہے اور اپنے کھردرے پن، مخلوط لفظیات اور بے لذتی کے باوجود ان کے پیچیدہ حسی مکاشوں کی امین بھی۔ اسد محمد خان جانتے ہیں کہ افسانے کی فضا، کردار، خیال اور بنت میں زبان کا کردار کس درجہ اہمیت کا حامل ہوا کرتا ہے اور تجربے کی ندرت، زبان کی دانائی اور وسعت پذیری ہی سے متشکل کی جا سکتی ہے کیونکہ ہر افسانہ اپنی جگہ پر ایک تخلیقی وجود ہے جس کی کلیت کی تشکیل میں زبان، تخلیقی قوت، لسانی طلاقت، کرداری نفسیات سے آگاہی اور زمان و مکاں کی درست تفہیم کے علاوہ ثقافتی شعور اور فنکارانہ بصیرت یکساں کردار ہی ادا نہیں کرتے بل کہ ایک دوسرے سے اس طرح ہم آمیخت ہوتے ہیں کہ انہیں مصنف کے خاص اسلوب کے سوا کوئی اور نام دیا ہی نہیں جا سکتا اور اسد محمد خاں اس حوالے سے خاص طور پر ذکر کیے جانے کے لائق ہیں۔

اسد محمد خاں کے افسانوں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان کے کسی بھی افسانے کو سرسری انداز میں بے توجہ روانی سے پڑھنا ممکن نہیں۔ وہ نیر مسعود کی طرح سریت اور فکری پیچیدگی کا ڈول نہیں ڈالتے مگر اپنے قاری سے ان کے مقابلے میں کہیں زیادہ توجہ برقرار رکھنے کا تقاضا کرتے ہیں۔ اس کی بنیادی وجہ ان کی زبان کی تھرکتی ہوئی سطح ہے جو قصباتی مزاج اور ثقافتی فضا سے ہم آمیخت ہوتے ہوئے بھی جدید ترین لسانی حوالوں پر محیط ہے اور موضوع کے باطن سے نمو کرتی ہوئی ہر تخلیقی تجربے کی بنیاد بن جاتی ہے۔ اس زبان اور

لفظیات سے مانوس ہونے کے لیے ایک خاص طرح کے لسانی تبدل سے بھرپور آگاہی تو درکار ہے ہی جدید لسانی ساختوں پر ماہرانہ عبور بھی لازم ہے۔ یوں اسد محمد خاں کے افسانوں کا حظ اٹھانے کے لیے اردو زبان کے چار سو سالہ سفر پر نگاہ رکھنے کے علاوہ اس کی متنوع پرتوں سے آگاہ ہونا بھی ضروری ہے اس سے جہاں اسد محمد خاں کے افسانوں میں ایک خاص طرح کی نامانوسیت کا دخل ہوا ہے وہیں افسانوں کی روح سے ہمکنار ہونے کے لیے ایک نئے مزاج کی آبیاری بھی ہوئی ہے' جس کو کام میں لا کر اسد محمد خاں کے افسانوں کی کنہ تک پہنچنا ناممکن نہیں رہتا اور یہ بات کھل کر سامنے آ جاتی ہے کہ وہ ماضی' حال اور مستقبل کے اس تال میل سے انسانی مقدر کی شناخت کرنے کی کوشش میں ہیں اور جانتے ہیں کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ہر بیٹھے دن کا انت ہو رہا ہے اور ترچولن اپنی تیسری آنکھ کھولنے کو ہے۔

اسد محمد خاں کا عمومی حوالہ تہذیبی افسانہ نگار ہونے کا ہے۔ وہ اپنے افسانوں/کہانیوں کے ذریعے سے ایک خاص خطے اور ایک خاص زمانے کی بازیافت تو کرتے ہی ہیں' اس تہذیب اور فضا کو بھی زندہ کر دکھاتے ہیں جو اس عہد سے جڑی معاشرت کا استعارہ ہوتی ہے۔ وہ وندھیاچل کے ہندو و مسلم کلچر کی کتھا بیان کرتے ہوئے درحقیقت اس سکھ' امن اور فراغت کو نمایاں کرتے ہیں جسے ہماری تہذیبی سرعت اور فکری فراریت نے چاٹ لیا ہے۔ ان کے کردار جو قاری سے متعارف ہونے کے بعد صرف کردار نہیں رہتے' ایک جیتا جاگتا حوالہ بن جاتے ہیں' اس احساسِ زیاں کو پوری دیانت داری سے نمایاں کرتے ہیں اور اسد محمد خاں ان کی تخلیق اور پیشکش میں کسی تعصب یا جانب داری کو دخل انداز نہیں ہونے دیتے کیوں کہ وہ جانتے ہیں کہ شہرتِ دوام کا تاج صرف اور صرف ان تحریروں کو نصیب ہوتا ہے جو فکری اور تخلیقی سطح پر تعصب اور ذاتی پسند سے ماورا ہوتی ہیں اور جن کے مصنف ان کا مقدر لکھنے کی سعی کرنے سے باز رہتے ہیں۔

ان افسانوں میں اسد محمد خاں نے کئی یادگار اور ذہن کو چمٹ جانے والے کردار تخلیق

کیے ہیں جیسے ''ترلوچن''''باسودے کی مریم''''ممی دادا''''چاکر''''رگھوبااور تاریخ فرشتہ''
''الی گجر کی آخری کہانی''''جانی میاں''''ندی اور آدمی''''خفت میں پڑا ہوا مرد''''قافلے
کے ساتھ ساتھ''''دارو کا اڈہ''''دانی کی کہانی'' اور''ہمسائے'' کے مرکزی کردار مگر ان
کرداروں کی مشترکہ کڑی خود اسد محمد خاں ہیں۔ میرا احساس ہے کہ ان کرداروں کی طاقت
اور کمزوری، نیکی اور بدی، سچ اور جھوٹ، خوش خلقی اور بدمزاجی، یگانگت اور بیگانگی، الفت اور
نفرت اور انسانیت اور حیوانیت نے اسد محمد خاں کو ریزہ ریزہ خود میں بانٹ رکھا ہے اور ان
کرداروں کی جزئیات سے متعارف ہونے کے بعد ہی ہم اسد محمد خاں کے کُل کی شناخت
کرنے میں کامیاب ہو سکتے ہیں۔ بصورتِ دیگر یہ افسانے اور ان کا مصنف اپنی اصل میں
ایک ایسا چیستان ہیں کہ جس کی کلید ملنا آسان نہیں۔

مجھے معلوم نہیں اسد محمد خاں نے کل کتنے افسانے لکھے ہیں مگر میں اتنا ضرور جانتا ہوں
کہ وہ زود نویس نہیں۔ شاید اس لیے کہ وہ کہانی صرف کہانی لکھنے کے لیے نہیں لکھتے۔ وہ
لکھتے ہیں کہ لکھنا ان کے لیے سانس لینے کی طرح ہے اور اپنی ہر کہانی کے ذریعے سے وہ
زندگی کی کسی نہ کسی نئی اور پیچیدہ کیفیت کو بیان کرتے ہیں۔ اس لیے ان پر سادہ حقیقت نگار
ہونے کی تہمت لگانا ممکن نہیں۔ ان کی کہانی اور کرداروں کی ایک سے زیادہ سطحیں ہوتی ہیں
اور ان میں ایک خاص طرح کی سریت اور پیچیدگی پائی جاتی ہے جس کی تفہیم کے لیے ان
کے قاری کو اپنی تربیت کرنے کی ضرورت ہوتی ہے تاکہ ان کی کہانیوں اور کرداروں کے
باطنی اسرار کو سمجھا جا سکے۔

اردو افسانے کا سفر اب ایک سو دس برس پر محیط ہے۔ اس دوران میں حقیقت نگاری،
رومانویت، ترقی پسندی، جدت طرازی، علامت، تجرید اور جادوئی حقیقت نگاری سے متعلق
متعدد تجربے کیے جا چکے ہیں۔ افسانے کے مستقل قاری پر اردو افسانے کی روایت عمومی طور
پر کوئی برا تاثر نہیں چھوڑتی مگر یہ امر اپنی جگہ پر ایک حقیقت ہے کہ اردو افسانے میں رطب و
یابس کی بھرمار ہے اور بڑے لکھنے والوں کے یہاں بھی معیاری افسانوں کی تعداد قابلِ ذکر

حد تک کم ہے۔ تاہم اسد محمد خاں ان معدودے چند لکھنے والوں میں سے ایک ہیں جنھوں نے معیار پر کبھی سمجھوتہ نہیں کیا۔ وہ اس لیے نہیں لکھتے کہ وہ لکھنے کی عت میں مبتلا ہیں بلکہ اس لیے لکھتے ہیں کہ ان کی تخلیقی قوت اور تہذیبی ورثہ باہمی یگانگت سے اپنے ظہور کا اعلان چاہتے ہیں۔ اسد محمد خاں جانتے ہیں کہ اس طرح کا تخلیقی تعامل اکثر اوقات فکری چھلاوا ہوتا ہے۔ اس لیے وہ بہت احتیاط اور پوری تخلیقی صداقت سے اپنے موضوع کا انتخاب کرتے ہیں اور صرف اس وقت قلم اٹھانے کی زحمت کرتے ہیں' جب قصے کی صداقت ہر سطح پر اپنی حقانیت کا اظہار کرتی ہے۔ اس لیے اسد محمد خاں نے ضخامت میں بڑا ہونے کے بجائے معیار میں بڑا ہونے کو ترجیح دی ہے۔

اسلوب' موضوعات اور فکری نتائج کے لحاظ سے اسد محمد خاں اردو افسانے کی روایت کا ''شیر شاہ سوری'' ہے۔ دیکھیے ان کے بعد کے افسانہ نگار ان کی جادوئی حقیقت نگاری اور بے رحم ماورائیت سے کیسے بچ پاتے ہیں؟

(6 مارچ 2013ء لاہور)

کئی چاند تھے سرِ آسماں

اکیسویں صدی کے پہلے عشرے میں اردو ناول کا معیار اور صورت کیا ہونی چاہیے؟
شمس الرحمٰن فاروقی کا ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' انھی سوالوں کا جواب لے کر سامنے
آیا ہے۔

خدا کی بستی' آگ کا دریا' اُداس نسلیں' خوشیوں کا باغ سے فائر ایریا تک اردو ناول
میں موضوع' زبان اور اسلوب کی سطح پر کئی تجربے سامنے آئے ہیں اور اردو ناول نے سماجی
حقیقت نگاری سے تجریدیت تک کا سفر طے کرنے میں بجا طور پر ساٹھ برس لیے ہیں مگر
''غالب افسانہ'' سے غالب کے عہد کے افسانے کی تفصیل میں جاتے ہوئے اس نے
بمشکل دو برس کا وقت لیا ہے۔ مگر نہیں! اس ناول نے وجود میں آنے کے لیے شمس الرحمٰن
فاروقی کی زندگی کے ساٹھ برس ضرور لیے ہوں گے کیوں کہ اس قدر تحقیقی صداقت' لسانی
فراست اور تخلیقی اپج کے باوصوف بیانیہ کی رفعت کو چھوتی ہوئی اور تاثیر اور جمال سے بھری
ہوئی اور اپنے کناروں کو بار آور لفظیات اور حُسنِ ادا سے مسلسل وسعت دیتی ہوئی نثر اس
سے پہلے یقیناً نہیں لکھی گئی۔ مجھے اصرار ہے کہ ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' زبان و بیان کی سطح
پر صریحاً ایک ادبی معجزہ ہے۔

اردو کے ابتدائی نقوش سے اس ناول میں برتی گئی زبان میں جس قدر زمانی بُعد
ہے۔ اس کی حقیقت کو جاننے کے لیے کسی تحقیقی کتاب سے مدد لینے کی ضرورت ہے نہ ہی
کسی طرح کے لسانی مباحثے میں الجھنے کی۔ اس بھید کو پانے کے لیے شمس الرحمٰن فاروقی کے
اس ناول کا ایک بار مطالعہ کر لینا ہی کافی رہے گا کیوں کہ اس میں زبان کی وہ ساری پرتیں

کام میں لائی گئی ہیں، جن سے آگاہ ہوئے بغیر اس ناول کے عہد کا تہذیبی مرقع کھینچنا ممکن ہوسکتا تھا نہ ہی اس عہد کے مکینوں کے باطن سے آگاہی حاصل کرنا۔

مگر کیا کسی ناول کو صرف عمدہ اور ہر طرح کے قصے کے بیان کے لیے موزوں زبان کے استعمال کی بنا پر اچھا یا بُرا ناول قرار دیا جاسکتا ہے۔ شاید نہیں' اس لیے کہ اچھی زبان مصنف کے مافی الضمیر کو بیان کرنے کا بہتر وسیلہ ضرور بن سکتی ہے مگر مافی الضمیر کی ندرت اور فکری سطح میں اضافے کا نہیں۔ ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کی زبان فاروقی کی قدرتِ کلام کا ثبوت ضرور ہے مگر اس ناول کا اصل اعجاز اس ناول کے پلاٹ کی چستی' واقعات کو سانس لینے کی بھی مہلت نہ دیتی ہوئی کشاکش' کردار نگاری اور قصے کی بے مثال بُنت ہے۔ اس ناول کے سوا آٹھ سو صفحات میں شاید ایک سطر' ایک لفظ بھی غیر ضروری نہیں اور ہر لفظ کے لکھے جانے اور استعمال میں لائے جانے کی قصے میں کہیں نہ کہیں کوئی وجہ ہے ضرور۔ اپنی اصل میں یہ ناول نثر سے زیادہ شاعری کے اوصاف سے مملو ہے۔ شمس الرحمان فاروقی نے اس ناول کے ذریعے آج کی تخلیقی نثر کی شعریات کو مرتب کیا ہے اور اپنے عصر کے دوسرے نثر نگاروں کے لیے اس معیار سے گریز یا تجاوز کرنے کے راستوں کو یکبارگی بند کر دیا ہے۔ اس ناول کی لسانی سطح اور تخلیقی رفعت کا جواب شاید کبھی فاروقی ہی کا کوئی اور ناول ہو سکے گا۔ بشرطے کہ وہ کوئی اور ناول کبھی لکھیں تو ! ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' تاریخی ناول نہیں کیوں کہ اس کے کردار تاریخ کو بدلنے کے دعوے دار ہیں نہ اس نوع کا کوئی دعویٰ کرنے کے حقدار۔ یہ ہندوستان کی قسمت کے بدلنے کا وقت ہے ضرور مگر اس ناول کے مرکزی کردار اس تبدیلی میں کوئی خاص کردار ادا کرنے پر قادر نہیں۔ دراصل اس ناول کی بنیاد تاریخی حقائق پر ہونے کے باوجود اس کا مقصد تاریخی صداقتوں کو بیان کرنا نہیں۔ ہاں! اس میں تاریخی جدلیات کا مطالعہ بہر طور کیا گیا ہے مگر تاریخ کو بیان کرنے اور اس کا تجزیہ کرنے کی نیت سے نہیں۔ شاید اس ناول کو تحریر کرنے کا اصل مقصد وزیر خانم (شوکت محل) کی داستانِ حیات کا احاطہ کرنا اور اس کے وجود کی کنہ کو پہنچنے کے لیے' اس کے خاندان کی بنیاد

تک پہنچنا اور اسے اپنے قارئین پر عیاں کرنا ہے۔اس قصے کے انتخاب کرنے کی وجوہ کیا ہیں اور شمس الرحمن فاروقی کو وزیر خانم کی داستانِ حیات کو اس قدر تحقیقی صداقت اور تخلیقی اپج کو کام میں لا کر لکھنے کی ضرورت کیوں آن پڑی؟ مجھے معلوم نہیں مگر کیا قاری کے لیے ہر ناول نگار کے ذہنی رویوں کا جاننا ضروری ہے؟اس قصے کے انتخاب کرنے کی وجہ کوئی بھی ہو۔اس کے مرکزی کردار کے ذریعے اس زمانے کی اشرافیہ کی سبھی پرتیں کھل کر سامنے آتی ہیں کیوں کہ وزیر خانم کا سفر متوسط طبقے سے فرنگی اشرافیہ اور روایتی نوابوں سے ہوتا ہوا بالآخر ولی عہد سلطنت' کشور ہندوستان کی خواب گاہ تک پھیلا ہوا ہے۔اس زمانے کی فکر' حقیقت اور کنہ کو جاننے کے لیے شاید کسی اور کردار کا انتخاب اس قدر کارگر نہ ہو پاتا۔وزیر خانم کے توسط سے ناول نگار کے لیے اس عہد کی تہذیبی زندگی کے سبھی عقدوں کو کھولنا آسان تھا اور اس کے ذریعے سے اس عہد کے ادب' ثقافت' مصوری' رسم و رواج' طرزِ حیات اور سیاسی کشمکش کا مبنی بر حقیقت بلکہ تحقیقی حقائق سے مملو مرقع کھینچنا ممکن۔ تحقیقی صداقتوں کو کام میں لا کر تخلیقی کام کی وقعت کو اس درجہ بلند کرنے کی یہ ناول شاید پہلی مثال ہے۔تحقیق اور تخلیق کے تال میل سے کسی عہد کے تہذیبی مرقعے کو اس قدر لطیف اور خوش آنے والے اسلوب میں کھینچنا اور اس کے ذریعے اس عہد کی معاشرت کے ظاہر و باطن کو زندہ کر دکھانا شاید شمس الرحمن فاروقی ہی کے بس کی بات تھی۔اس نے اس ناول کے ذریعے اپنی صلاحیت کا بھرپور ثبوت ہی نہیں دیا' اردو ناول کے معیار اور مرتبے کو بھی کئی درجہ آگے بڑھایا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کے افسانوی مجموعے ''سوار'' کا مطالعہ کرتے ہوئے مجھے گمان گزرا تھا کہ شاید وہ نواب میرزا داغ کی داستانِ حیات سے متعلق بھی کوئی افسانہ رقم کریں مگر ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' جیسے بے مثل اور ضخیم ناول کی توقع مجھے بہرطور نہیں تھی۔پھر مَیں یہ گمان بھی نہیں رکھتا تھا کہ وہ داغ کی نہیں بلکہ اس کی والدہ کی داستانِ حیات کو بیان کرنے میں دلچسپی لیں گے۔اردو ادب سے قدرے گہری رغبت رکھنے والے ہر شخص کو بوجوہ وزیر خانم کے کردار کے بارے میں تفصیل سے جاننے کی تمنا تو یقیناً رہی ہوگی مگر اس

کے کھوج میں نکل جانے اور اسے ایک بڑے ناول کی بنیاد بنانے کا خیال شمس الرحمٰن فاروقی کے سوا کسی اور کو کاہے کو آیا ہوگا کیوں کہ اس ناول کا مرکزی کردار بظاہر ان ممنوعات میں سے ہے، جن کی طرف بڑھنا یا جن کی طرف پلٹ کر دیکھنا بھی مستحسن خیال نہیں کیا جاتا ہوگا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اس طرف نگاہ کی تو مجھے گمان تھا کہ وہ قصے کی صداقت کو اپنی بے مثل افسانہ طرازی کے باعث اس قدر بدل کر رکھ دیں گے کہ داغ کی زندگی کا سب سے بڑا داغ ڈھل جائے گا اور مستقبل کا ادبی مورخ' داغ کی سوانح حیات کے حوالے سے شمس الرحمٰن فاروقی کے بیان ہی کو بھروسے کے لائق جانے گا اور ایسا بھروسہ تو یقیناً اب بھی کیا جائے گا کہ تحقیقی اعتبار سے شمس الرحمٰن فاروقی نے کہیں ٹھوکر نہیں کھائی۔ ہاں! اس نے داغ کی زندگی کے داغ کو دھونے کی کوشش نہیں کی۔ اس لیے کہ ناول کی حد تک اُسے نواب میرزا داغ اور نواب میرزا داغ کی قسمت کے داغ دھونے سے نہیں' وزیر خانم کی زندگی اور ذات سے دلچسپی رہی ہے اور وزیر خانم سے متعلق ہر شخص اور ہر واقعے میں۔

مارسٹن بلیک' نواب شمس الدین احمد خاں' مرزا تراب علی اور میرزا فخرو' وزیر خانم کی زندگی میں آنے والے اور اپنا نقش جما کر جلد ہی دائمی رخصت پکڑنے والے چار مرد ہیں۔ وہ پہلے دو مردوں کی داشتہ تھی اور بعد کے دو مردوں کی منکوحہ۔ اپنی اپنی جگہ پر ان چاروں نے اس کی زندگی کی شب تاریک کو منور کرنے کی کوشش ضرور کی مگر فرشتۂ اجل کے ہاتھوں جگنو کی طرح ٹمٹما کر رہ گئے اور وزیر خانم اپنی تمام تر حشر سامانیوں اور بے مثال حسن کے باوجود عمر بھر ان کی یاد میں ماتم کناں رہنے پر مجبور رہی۔ وہ ان چاروں سے کسی نہ کسی سطح پر محبت میں مبتلا محسوس ہوتی ہے اور اس میں کچھ ہرج نہیں کہ قسمت کے دیے داغ ڈھل نہ پانے کے باوجود وقت گزرنے اور کبھی حال کی مسرت یا آسودگی کی اوٹ میں ہو جانے پر مدھم ضرور ہو جاتے ہیں۔ ایسا ہی کچھ وزیر خانم کی زندگی میں بھی ہوا اور اس کی ذاتی زندگی کے تناظر میں اسے مقدر کے لکھے کے سوا اور کیا کہا جا سکتا ہے؟ مگر وزیر خانم کی زندگی میں آنے والے چاروں مرد صرف چار مرد ہی نہیں اپنے عہد کے چار اہم طبقوں کی نمائندگی بھی

کرتے تھے۔ مارسٹن بلیک ایسٹ انڈیا کمپنی کے طرزِ حیات اور دبدبے کی نمائندگی کرتے ہیں تو نواب شمس الدین احمد خاں محدود ہوتے ہوئے خود اختیاری کے حلقے میں آزادی کے لیے پھڑ پھڑاتے ہندوستانی نوابوں کی جب کہ مرزا تراب علی عام ہندوستانی اشرافیہ کے نمائندہ ہیں اور مرزا غلام فخرو بہادر ولی عہد سوم مملکتِ ہندوستان' قلعہ معلی تک محدود مگر ماضی کی روایات اور شکوہ سے لبریز مگر سکڑتی ہوئی مغل مطلق العانی کے۔ یہ ایک نئے نظامِ سلطنت اور نئے بدیسی آقاؤں کے وجود میں آنے کا زمانہ ہے۔ وزیر خانم کی پیدائش سے مرزا فخرو کی وفات تک یہ سارا عرصہ لگ بھگ چالیس برس کا ہے اور یہی چالیس برس ہندوستان کی تاریخ کے بھی اہم ترین چالیس برس ہیں کہ اس عرصے میں ہندوستان کی تاریخ ایک نئی کروٹ لے کر پچھلے سو برس کی ست رو تبدیلی پر مہر تصدیق ثبت کرنے کو ہے اور اگلے نوے برس کی غلامی کا طوق اپنے گلے میں ڈالنے پر تیار۔ تہذیبی تصادم کی اس سے بہتر اور واضح مثال تو خیر کہیں اور کیا ہوگی۔ شمس الرحمن فاروقی نے جس چابک دستی اور ہنرمندی سے اس تصادم کو متشکل کیا ہے وہ اپنی جگہ پر نادر اور بے مثل ہے۔ ظاہر ہے واقعتی صداقتوں سے اعتبار رکھنے والے فکشن نگار کو اس میدان میں خیال کے گھوڑے دوڑانے کی سہولت میسر نہیں۔ اس کے باوجود اس نے اپنے کرداروں کی زندگی سے جڑے حقائق کی پیشکش میں اس درجہ تحقیقی سرشاری سے کام لیا ہے کہ اسے بلا تکلف اردو کے کسی بھی عظیم شہ پارے کے مقابلے میں رکھا جا سکتا ہے اور فاروقی کو اس ضمن میں کسی نوع کی کسرِ نفسی سے کام لینے کی ضرورت نہیں۔

''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کا پلاٹ تو گتھا ہوا اور چست ہے ہی۔ تکنیک کے لحاظ سے بھی یہ ناول ایک پُرلطف تجربے کی حیثیت رکھتا ہے۔ ناول کے کچھ ابتدائی ابواب کسی تحقیقی دریافت کی سی شان رکھتے ہیں' جس پر کہیں کہیں رپورتاژ کا رنگ غالب ہے پھر کچھ ابواب میں ڈرامائی کیفیت پیش آتی ہے اور تحیر کی معراج کو چھوتی اور قاری کو حواس باختہ کرتی ہوئی ناول کے مستقل مزاج اور یکساں رفتار سے بہنے والے قصے میں ضم ہو جاتی ہے جیسے کسی

کو جاڑے کا بخار چڑھ آیا ہو اور بعد میں کئی ہفتوں تک ہلکی حرارت کا سلسلہ باقی رہے۔
وزیر خانم کے کردار کی کیمیا کو جاننے کے لیے فاروقی نے اس ناول کے کئی ابواب میں سیمیا کی سی نمود کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ کاٹھیاواڑ' پنجاب اور کشمیر سے متعلق ابواب اردو فکشن میں زبان و بیان' جزئیات نگاری اور اسلوب کی ندرت کے اعتبار سے اپنی مثال آپ ہیں۔ اس کے باوصف کہ ان ابواب میں بھی تحقیقی صداقتیں اپنی تمام تر توانائی کے ساتھ برقرار ہیں اور حقائق کے لحاظ سے کسی طرح کی لغزش کا شائبہ تک دکھائی نہیں دیتا۔

اردو میں جو اچھے ناول آج تک لکھے گئے ہیں۔ ان میں زبان و بیان کے لحاظ سے ہمواری کم کم ہی پائی جاتی ہے۔ مثلاً ''آگ کا دریا'' کے پہلے دو سو صفحات اور ''باگھ'' کے پولیس کلچر سے متعلق پچاس صفحات باقی ناول پر فوقیت رکھتے ہیں مگر ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' میں اس نوع کی ناہمواری سے سابقہ نہیں پڑتا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ناول کے آغاز میں زبان و بیان کی جو سطح قائم کی ہے اسے ناول کے آخر تک برقرار رکھا ہے۔ پھر بھی ناول کے بعض حصے کلاسیکی معیار کی رفعت کو پہنچ کر اپنی جگہ پر بے مثل اور یادگار بن گئے ہیں اور عموماً یہ حصے ناول کے وہ اجزا ہیں جہاں جہاں قصے میں کلائمکس کی صورت پیدا ہوئی ہے اور مصنف کی زبان و بیان پر قدرت اور اس کے حسن بیان کی آزمائش کا وقت آیا ہے۔ مرے نزدیک ''مہاراول' مہاواجی' سندھیا' لاہور بنی ٹھنی' میرزا غالب' گردش خامہ نقش' حبیب النساء' راحت افزا' وسواس' مارامیان بادیہ باراں گرفتہ است' طالب عیش اندا ما جانب غم می روند' زخمی سانپ' کسی، مہا کالی' شوکت محل اور صاحب عالم و عالمیان'' کے عنوانات کے تحت درج ہونے والے ابواب اس ناول میں اور اردو ناول کی تاریخ میں بھی یادگار قرار پائیں گے کہ ان میں زبان و بیان کی جن نزاکتوں سے کام لیا ہے اور قصہ گوئی کا جو معیار قائم کیا گیا ہے۔ وہ اس سے پہلے کی اردو ناولوں میں نایاب نہیں تو کم یاب ضرور ہے۔

''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' اگرچہ تاریخی ناول نہیں مگر اس میں کچھ شبہ نہیں کہ اس ناول

کے سبھی کردار حقیقی ہیں مگر کیا وہ اپنے اصل میں بھی ویسے ہی تھے جیسا کہ شمس الرحمن فاروقی نے انہیں دکھایا ہے۔ ظاہر ہے فاروقی کی ذاتی تحقیق اور حد درجہ احتیاط کے باوجود اس امر کے حوالے سے تحقیق کا دروازہ کھلا ہے اور ممکن ہے کل کلاں کوئی محقق ان کرداروں کی ذات یا ان سے جڑے واقعات میں کوئی رخنہ تلاش کرنے میں کامیاب ہو جائے مگر شمس الرحمٰن فاروقی نے انہیں جیسے اور جس طرح پیش کیا ہے اب میرے لئے انہیں اس کے سوا کسی اور صورت میں قبول کرنا شاید کبھی ممکن نہ ہو سکے۔ تحقیقی صداقتوں کی موجودگی سے قطع نظر یہ کردار اب سراسر افسانوی ہیں کہ فاروقی نے انہیں اپنے کمال کی جادوئی چھڑی سے چُھو کر اس درجہ دل کش اور محبُوب بنا دیا ہے کہ اس ناول کے کسی بھی قاری کے لیے انہیں کسی اور روپ میں دیکھنا اور ان کی ذات سے جڑی محبت سے دستبردار ہونا ممکن نہیں رہا۔ اس ناول میں کھینچے گئے تہذیبی مرقعے اسی نوعیت کے کرداروں کا تقاضا کرتے ہیں۔ فرضِ محال یہ کردار کسی طرح اس کے سوا کوئی اور سطح اور صورت رکھتے بھی ہوں تو بھی ان کی موجودہ صورت سے نظر پھیرنا ممکن نہیں کیوں کہ فاروقی نے ان کرداروں کو پینٹ کرنے میں مبالغے کی جو سطح قائم کی ہے اس کے اسلوب کے سحر اور ندرت کی بدولت اب وہ اس تہذیبی مرقعے کا حصہ بن گئی ہے۔ جس سے کم تر سطح پر اترنے کی اب ان کرداروں سے توقع بھی نہیں کی جا سکتی۔ تاریخ اور افسانے کا اس سے بہتر تال میل اس سے پہلے اردو کے کسی ناول میں دکھائی نہیں دیتا۔

کیا ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' جیسے ناول کو لکھنا آسان اور کیا تاریخی حقائق اور کرداروں کو بنیاد بنا کر قصہ گوئی اختیار کرنا سہل ہے؟ اس ناول کے تناظر میں اس سوال کا جواب ''نہیں'' ہے۔ اس لیے کہ ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' میں صرف تاریخی صداقتیں بیان نہیں ہوئیں' ایک خاص عہد' ایک خاص طرح کے تہذیب و تمدن کے خاکستر سے کشید کر کے دوبارہ زندہ کیا گیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا کام کسی بھی دوسرے ناول نگار کے مقابلے میں مشکل تھا کہ اسے اپنے تخیل کی رنگینی سے ایک نئی دنیا ایجاد کرنے کے بجائے' ایک مردہ'

خواب وخیال ہوئی دنیا میں از سرِ نو روح پھونکنا تھی۔ اس طرح کہ وہ اپنے تمام تر لوازمات‘ جزئیات اور اختصاص کے ساتھ سانس لیتی دکھائی دے۔ یہ کام یقیناً مشکل تھا مگر مجھے یہ کہنے میں کوئی بات نہیں کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے یہ مشکل کام بآسانی اور بخوبی ممکن کر دکھایا ہے۔

اس وقت میرے پیشِ نظر اس ناول کا تجزیاتی مطالعہ کرنا نہیں۔ شاید مَیں اس نوع کی کڑی مشقت کھینچنے کا اہل بھی نہیں۔ تاہم ایک معمولی فروگذاشت کی طرف اشارہ کرنا بہت ضروری ہے۔ ناول کے صفحہ 144 میں داؤد کو پانی پلانے کا محل حبیبہ کا تھا مگر یہاں حبیبہ کو جمیلہ سے بدل دیا ہے اور اس سے داؤد اور حبیبہ اور یعقوب اور جمیلہ کے ”جوڑے“ بدلنے کا خدشہ لاحق ہوتا ہے۔ اگلے ایڈیشن میں کمپوزنگ کی بے محابا اغلاط کے ساتھ اگر اس صفحے کے نسائی کرداروں کے نام بھی آپس میں بدل دیے جائیں تو ”کئی چاند تھے سرِ آسماں“ کے چہرے کا یہ معمولی سا داغ بھی جاتا رہے گا۔ یوں بھی اس نوع کی فروگذاشتیں اور نسیان صرف اور صرف انیس ناگی ہی کے ناولوں میں اچھا لگتا ہے۔

......تو اہلِ درد کو پنجابیوں نے لوٹ لیا!

سعید بھٹا کی مرتب کردہ ''کمل کہانی'' کی مختلف کہانیاں 1993ء سے پنجابی زبان کے مختلف ادبی پرچوں میں چھپنی شروع ہوئیں تو دنیا بھر کے پنجابی پیاروں کو جیسے کسی نے ہلا کر رکھ دیا۔ بذات خود میں بھی ان کہانیوں کے سینکڑوں پرستاروں میں سے ایک رہا ہوں۔ ان پرستاروں میں سے ایک جوان کہانیوں کو بے چشمِ نم پڑھ بھی نہیں سکتے۔ میرے اس قدر جذباتی پن کی بظاہر کوئی وجہ نہیں مگر ذرا سا غور کرنے پر اس بے اختیار اُمڈ آنے والے گریہ کی تہ تک پہنچنا ناممکن نہیں رہتا۔

دنیا بھر کے عظیم ادب اور خصوصاً لوک ادب کی سب سے بڑی صفت کیا ہے؟ اس میں ہمیشہ زندہ رہنے اور اپنے قاری کو زندہ تر رکھنے کی خصوصیت کیوں ہے؟ کیا چیز ہے جو اسے ابدیت کے درجے پر فائز کر دیتی ہے؟ وقت' کردار' زبان' فضا' بیان کرنے والے کی لسانی طلاقت؟ کوئی ایک چیز؟ کسی ایک عنصر کی سادہ کاری یا ان سب کے بہم آمیز ہونے سے پیدا ہونے والا شکوہ! جو غم و خوشی کی ایک سی اُٹھان کو جنم دینے پر قادر ہو۔ اتنا کچھ یا اس کے سوا اور بھی بہت کچھ۔ وہ بہت کچھ' جس کا محسوس کرنا ممکن ہے مگر بیان کرنا ناممکن ہے۔ شاید یہی وہ جوہر حیات ہے جو لفظوں اور لفظوں میں چھپی ہوئی دنیا کو امر کر دینے پر قادر ہوتا ہے اور اس وسیلے سے ہم چند لوگوں اور چند چیزوں کو نہیں' گزرے ہوئے زمانوں اور ان زمانوں میں سانس لینے والی دنیا کو اپنے سامنے چلتے پھرتے دیکھ سکتے ہیں۔ اس آسودگی کے ساتھ کہ اس عہد کے درخت' چرند پرند اور نباتات و جمادات ہمیں اپنے سامنے موجود اور زندہ دکھائی دیتے ہیں۔

''کمال کہانی'' کو اسمِ بامسمٰی کتاب قرار دیا جا سکتا ہے۔ میاں کمل دین کی روایت کردہ یہ کہانیاں صرف کہانیاں نہیں۔ جہلم اور راوی کے مابین آباد اٹھارویں اور انیسویں صدی کے خطۂ پنجاب کے طرزِ معاشرت کی امین بھی ہیں۔ بظاہر ان کہانیوں کی سب سے بڑی طاقت ان کی زبان ہے جو نازک سے نازک احساس' جذبے اور کیفیت کو نہایت آسانی سے بیان کر دینے پر قادر ہے۔ اس کے باوجود کہ آج پنجابی ادب کے سچے قاریوں کی اکثریت بھی اس کتاب کی زبان' لفظیات کی ندرت' تہ داری اور معانی کی وسعت کا صحیح ادراک نہیں رکھتی کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ہم اپنی زبان' اپنی تاریخ اور اپنی مٹی سے بچھڑتے جا رہے ہیں' اس کتاب کی زبان میں کچھ ایسا اسرار ہے جو فہم کی باطنی سطح کو چھو لیتا ہے اور ان کہانیوں کی فضا' کردار اور ان سے جڑی ہوئی دانش خود بخود ہمارے لہو کا حصہ بنتی چلی جاتی ہے۔ نامحسوس انداز میں' آکسیجن کی طرح جو سانس لیتے ہی ہماری رگوں میں بہتے خون کے رنگ کو بدل دیتی ہے۔

مَیں اکثر سوچتا ہوں کہ اچھے شعر یا اچھی نثر کی بنیادی صفت کیا ہوتی ہے؟ اور بالآخر اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ اس صفت کی الگ سے پہچان کرنا اور کوئی نام دینا ممکن نہیں۔ پھلوں میں رچے ہوئے ذائقے اور بھولے ہوئے ناموں کی طرف یہ ہمیشہ نوکِ زباں پر تو رہتی ہے مگر تحت الشعور سے ابھر کر کوئی جانا پہچانا لفظ بننے سے منکر ہے۔ یوں یہ صفت لفظوں کے تال میل' خیال کی ندرت اور صرف ونحو کی درستی اور پابندی سے ماورا کچھ اور ہی شے ہے۔ چیزے دیگر! جو علم وفضل' مہارت' محنت اور تسلسل کے ساتھ لکھتے رہنے سے پیدا نہیں ہوتی مقدر سے ہاتھ آتی ہے اور بہت تھوڑے عرصے تک ساتھ نبھاتی ہے کیوں کہ مَیں نے آج تک اپنے عہد کے کسی لکھنے والے کو اس قابل نہیں پایا کہ اسے ہر وقت اور ہمیشہ پڑھا جا سکے اور مَیں یہ دعویٰ پنجابی زبان تک محدود کر نہیں کر رہا ہوں۔ مگر مَیں اکثر لوک داستانوں کو لمحہ بھر بیزار ہوئے بغیر بار بار پڑھ سکتا ہوں۔ حالانکہ وہ لکھی نہیں' سنائی گئی ہوتی ہیں اور ان کو سنانے والوں کے نام ذہن پر زور دے کر بھی یاد نہیں آتے۔

''کمال کہانی'' سے کوئی تیس برس پہلے میں نے محمد سلیم الرحمٰن اور فاروق حسن کے توسط سے پال بولز کی ترجمہ کی ہوئیں، مراکش کے قصہ گو محمد مرابط کی سنائی ہوئی چند کہانیاں دیکھی تھیں تو انگریزی ترجمے کی اپنی قباحتوں کے باوجود ان کہانیوں نے مجھ میں ایک تحقیقی امنگ پیدا کی تھی۔ شاید اس لیے کہ بقول ہنری ملر ''مرابط نے ابلاغ کو تمام سطحوں پر ممکن بنانے کا راز معلوم کر لیا ہے''۔ اس طرح کے راز سے شناسا ہونے کی واقعی کوئی صورت اگر ہے تو یقیناً یہ راز میاں کمال دین کو محمد مرابط کے مقابلے میں کہیں بہتر انداز میں معلوم تھا۔ کیوں کہ کمال دین کی سُنائی ہوئی کہانیاں وقت کی گرد میں دبی ہوئی دنیا کو زندہ کر دینے پر قادر ہیں۔ اپنے انسانوں، جانوروں، پرندوں، جنگلوں اور دریاؤں سمیت مع ان میں موجود موانست اور یگانگت کے جو آج بھی دلوں کو اسیر کرتی اور دماغوں کو صیقل کر کے ایک اور ہی دنیا کا رزق بناتی ہے۔

''کمال کہانی'' میں کل چودہ کہانیاں (راجہ پورس، راجہ کرنال، ملاں دو پیازہ، گامن سچیار، جلھیار کھرل، خضر علی خاں دا بھٹی، نارنگ ساہی، نور کند دا سپرا، میرل دا کھرل، را صاحب بھٹی، چودھری بہاب للیرا، فتح خاں موتیاں آلا، سخی سوداگر اور چار سیانے) ہیں۔ مجموعی طور پر ان کہانیوں کا زمانہ لگ بھگ ڈھائی ہزار برس پر محیط ہے مگر زیادہ تر کہانیوں کا تعلق اٹھارویں اور انیسویں صدی عیسوی سے ہے۔ ان کہانیوں کا علاقہ ''بروں'' میں پھیلا ہوا پنجاب ہے جہاں کا طرزِ حیات قبائلی اور جس کا انحصار فطرت کی عطا پر ہے۔ اس خطے کے بسنے والے عزت اور آن کے لیے جیتے اور مرتے ہیں اور دوستی اور دشمنی ہر دو پر کھرے اترتے ہیں۔ دھوکا، فریب، جھوٹ اور عیاری انہیں چھُو کر بھی نہیں گزری اور وہ ایک ایسی دانش سے بہرہ مند ہیں جو صدیوں کے سفر، تجربے اور تلاش کے بعد ہاتھ آتی ہے۔ ان کہانیوں کی بنیادی رمز ''حمیت'' ہے جو انہیں کوئی بھی ایسا قدم اٹھانے سے روکتی ہے جو ان کے جوہرِ حیات کو غارت کر دے اور ان اور ان کے بعد آنے والی نسلوں کے لیے شرمندگی اور دکھ کا باعث بن جائے۔ اس طرزِ حیات کے اپنانے والوں کے لیے متاعِ حیات ایک

اضافی شے ہے، جس سے الگ ہونے میں وہ ایک لحہ بھی صرف نہیں کرتے اور اپنی روایات کے نباہ اور حفاظت کی جنگ میں اسے پر کاہ کی حیثیت بھی نہیں دیتے۔ اس تگ و دو میں بہت سے دشمن دوست بن جاتے ہیں اور بہت سے دوست دشمن مگر ان کہانیوں کے کردار خلقی اوصاف اور اخلاقی قدروں سے پھر بھی الگ نہیں ہوتے۔ اس طرح یہ اوصاف، شخصی اوصاف کی سطح سے اوپر اُٹھ کر اس سارے علاقے کی عمومی قدر کا درجہ پا لیتے ہیں اور پورا پنجاب ایک جادوئی وجود بن کر ہم سب سے کلام کرنے لگتا ہے۔

''کمال کہانی'' کو پڑھ کر پتہ چلتا ہے کہ پچھلی ایک صدی میں ہم نے کیا کچھ کھو دیا ہے۔ کمال دین ان ہزاروں دانش مند قصہ گوؤں میں سے فقط ایک نام ہے جو سعید بھٹا کی توجہ اور کوشش سے ہم تک پہنچا ہے۔ اس سے پہلے اور اس کے ساتھ کے ان گنت قصہ گو اب رزقِ خاک ہو چکے ہیں اور ان کو زندہ کرنے کی کوئی ترکیب ہمیں معلوم نہیں۔ سچ پوچھیے تو ''کمال دین'' کسی شخص کا نام نہیں۔ ایک روایت کا استعارہ ہے۔ ان کہانیوں کو پڑھ کر مجھے بہت سے ایسے لوگ یاد آئے جو کمال دین کی سی یادداشت اور لسانی طلاقت سے مملو تھے اور کبھی میرے قریب رہے تھے مگر افسوس کہ مَیں ان کی اہمیت اور عظمت کو بروقت جان نہیں پایا۔ مَیں نے انہیں اپنے سامنے بوڑھے ہوتے، زندگی سے جُوجھتے اور مرتے دیکھا اور انہیں مٹی دیتے ہوئے مجھے خیال بھی نہیں آیا کہ مَیں کس طرح کی دولت سے محروم ہو رہا ہوں۔ آج ان کہانیوں کو پڑھ کر مجھے ''ہاتھ'' آئی ہوئی دولت کی خوشی کم ہے اور کھوئی ہوئی دولت کا رنج زیادہ مگر اب پچھتائے کیا ہووت، جب چڑیاں چگ گئیں کھیت۔

سعید بھٹہ نے ''کمال کہانی'' کے پیش لفظ میں میاں کمال دین کا تعارف کراتے ہوئے لکھا ہے کہ اس علاقے کے دانشمندوں کے دلوں میں میاں کمال دین کے لیے ایک خاص طرح کی محبت کارفرما ہے۔ مَیں کہتا ہوں کہ انہیں میاں کمال دین سے اگر محبت ہے تو اس کی وجہ اس کی اپنی ذات نہیں، وہ لوگ کہانیاں اور لوک دانش ہے کہ جن کا وہ ایک طویل عرصے تک امین رہا ہے۔ اب اس دانش کا ایک حصہ اس کتاب کی زینت ہے تو اس کتاب

پر بھی وہی جذبہ اور کشش غالب ہے اور اسی بنا پر یہ کتاب ایک زندہ آدمی کی طرح سانس لیتی اور کلام کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

ابھی تک میں نے ان کہانیوں کے مجموعی تاثر پر بات کی ہے ان کے اندر کی دنیا کی طرف پلٹا ہوں نہ ہی میں نے ان کہانیوں کے کرداروں' ان کی باہمی کشمکش' زمانے اور واقعات کی صداقت یا عدم صداقت پر کچھ کہا ہے تو غالباً اس لیے کہ میں اس طرح کے تجزیے کی ضرورت نہیں سمجھتا۔ یہ کہانیاں جس معاشرت' زمانے اور تاریخ سے جُڑی ہیں اس کی صداقت میں کسی کو شک ہو ہی نہیں سکتا کہ ایک طرف اس صداقت کی تصدیق اس عہد کی لوک شاعری سے ہوتی ہے تو دوسری طرف اس عزلت اور خرابی کے زمانے میں بھی ہم اس طرح کے کرداروں اور طرزِ زندگی کی کبھی کبھار کوئی جھلک' غیر متوقع طور پر ہی سہی مگر دیکھ لیتے ہیں۔ اس طرح کی دنیا کی پرچھائیں اگر اب بھی کہیں کہیں موجود ہے تو ہم ماضی کی اس اساطیر کی سطح کو چھوتی دنیا پر شک کس لیے کریں گے؟ پھر جہاں تک میری اپنی ذات کا تعلق ہے تو مجھے تو ایک لمحے کے لیے بھی اس دنیا کی موجودگی پر شک گزر ہی نہیں سکتا کہ اس کھوئی ہوئی میراث کا کوئی ایک حصہ' ایک معمولی سا ٹکڑا' میرے لہو میں ابھی تک اپنی موجودگی کا پتہ دیتا ہے۔ اسی لیے ان کہانیوں کو پڑھ کر مجھے پھر وہ طاقت ملی ہے کہ تمدنی معاشرت کا صید ہو کر میں آج جس سے کم و بیش محروم ہو چکا تھا۔

میاں کمال دین کی سنائی ہوئی کہانیاں نری کہانیاں نہیں کیوں کہ انہیں پڑھ کر بھلا دینا ممکن نہیں۔ یہ وہ صفت ہے جو دنیا بھر کے بڑے ادب میں موجود ہوتی ہے مگر کم کم۔ کیوں کہ زبان' معاشرت' پہچان میں آنے والے کردار اور یادوں میں زندہ رہ جانے والا وقت کم کم ہی اس سلیقے سے بہم آمیخت ہو پاتا ہے' جس سلیقے اور آسائش کا احساس ہمیں ''کمال کہانی'' کی کہانیوں کو پڑھ کر ہوتا ہے۔ یہ سبھی کچھ اگر معجزہ نہیں تو کرامت ضرور ہے اور ایسی کرامتوں کا ظہور کبھی آسانی اور تواتر سے نہیں ہوا کرتا۔ خصوصاً پنجابی ادب میں اس کے بارِ دگر ظہور کرنے کی شاید اب کوئی صورت نہ بنے۔

بزرگوں سے سُنا ہے کہ اچھی بات کہنے والے کی ذات نہیں دیکھنی چاہیے۔ صرف یہ یاد رکھنا چاہیے کہ اس نے کہا کیا تھا! بہت برس پہلے اردو کے ایک ادیب سید قاسم محمود نے کسی کتاب کے پیشِ لفظ میں لکھا تھا کہ ہمیں ان لکھنے والوں کا خط لکھ کر شکریہ ادا کرنا چاہیے جو ہمیں حقیقی مسرت کے کچھ لمحے فراہم کرتے ہوں۔ آج میں سعید بھٹا کا اور اس کے توسط سے میاں کمال دین کا شکریہ ادا کرنا چاہتا ہوں جن کی اس کاوش نے مجھے صرف مسرت ہی نہیں بخشی، آنسو بھی دیے ہیں۔ کہتے ہیں تم ساتھ مل کر ہنسنے والوں کو بھول سکتے ہو مگر ساتھ مل کر رونے والوں کو نہیں۔ میرے لیے بھی اب ان دونوں صاحبان کو بھولنا ممکن نہیں رہا۔

ایک زمانہ ہوا، انشاء اللہ خان انشاء نے کہا تھا:

سُنایا رات کو قصہ جو ہیر رانجھے کا
تو اہلِ درد کو پنجابیوں نے لوٹ لیا

آج ''کمال کہانی'' کے روپ میں اہلِ درد کے لٹنے کا سامان ایک بار پھر موجود ہے۔ پنجاب اور پنجاب سے باہر کے عشاق اگر چاہیں تو بے خطر اس علاقے میں چلے آئیں کہ سعید بھٹا نے اس کتاب میں ان کے لیے لذتِ نیشِ جگر کا وافر اہتمام کر رکھا ہے۔

(17,16 نومبر 2007ء لاہور)

''ڈی۔سی نامہ'' پر دو باتیں

بیوروکریسی میں ڈی۔ایم۔جی گروپ کی اہمیت کچھ ایسی ہے جیسے گاؤں والوں کے بیچ کوئی پٹواری۔ پھر بھی اس گروپ سے وابستہ لوگ دو خواب ضرور دیکھتے ہیں۔ ''ڈی سی'' بننے کا خواب اور کسی بڑے محکمے کے سیکرٹری ہونے کا خواب۔

کچھ برسوں سے پنجاب سول سروسز کے ارکان بھی یہ دونوں خواب دیکھنے لگے ہیں اور کبھی کبھی ان کے یہ دونوں خواب پورے بھی ہو جاتے ہیں۔ تاہم ان خوابوں کے تعبیر پانے کی شرح بہت کم ہے کیونکہ کبھی مرکزی سول سروسز کے لوگ ان خوابوں کے پورا ہونے میں سدِ راہ ہوتے ہیں اور کبھی عوامی نمائندوں کی پسند ناپسند ہر ایک کے نام قرعۂ فال نکلنے میں رکاوٹ بنتی ہے مگر معجزوں کو وقوع پذیر ہونے سے کون روک سکتا ہے؟ خصوصاً جب وہ اپنے وقت پر برپا ہو رہے ہیں۔ ''صاحب'' کے بالوں میں چاندی کے تار چمکنے لگے ہوں اور کسی اللہ والے کی طرف سے منظوری کا حکم نامہ بھی آ گیا ہو۔

کچھ ایسی ہی کرامت محمد سعید شیخ کے حق میں واقع ہوئی اور موصوف کو پاک پتن ضلع کے پانچویں ڈپٹی کمشنر بننے کا موقع ملا۔ اس ڈپٹی کمشنری کو پانے کی تمنا مدت سے اس کے دل میں تھی اور اس تمنا کا سبب ہوسِ اقتدار نہیں' بابا فریدؒ گنج شکر کے کلام کے مطالعہ کے بعد اس کی نگری کی چاکری کرنے کی آرزو تھی۔ ڈی سی ہو کر چاکر ہونا یا چاکر بننے کے لیے ڈپٹی کمشنری مانگنا صاحبانِ اقتدار کے مزاج کو زیبا نہیں مگر محمد سعید شیخ کی اس کتاب کی بنیاد اسی خیال پر ہے اور یہیں سے بیوروکریسی اور محمد سعید شیخ کے راستے الگ ہوتے ہیں۔ ''ڈی سی نامہ'' اسی انحراف کی کہانی ہے۔

کسی جنون کو لے کر زندہ رہنا گہری نیند میں چلنے کے مترادف ہے۔ جہاں بے خبری خبر ہوتی ہے اور ہوش مندی ایک اضافی بوجھ۔ جنون اور ہوش مندی کو ایک ساتھ لے کر چلنا اول تو ممکن نہیں اور اگر ہے تو یہ دشتِ نجد میں پھول کھلانے کی کوشش سے کم کیا ہوگا؟ ''ڈی سی نامہ'' بھی خردمندی اور جنون کے تال میل سے پھول کھلانے کی ایک کوشش ہے۔ یہ کتاب کچھ طیب ساعتوں کی کتھا ہے اور کچھ کمزور لمحوں کی امانت دار۔ اس لیے اس کا باطن آئینے کی طرح دمکتا ہے۔

''ڈی سی نامہ'' سے پہلے ''ڈی سی نامے'' لکھے گئے ہیں یا نہیں؟ یہ موضوع تحقیق کرنے والوں کے لیے چھوڑتے ہوئے صرف یہ واضح کرنے کی جسارت کروں گا کہ صاحبانِ اقتدار کے ایک خاص وضع اور سانچے میں ڈھلے ہونے کے باوجود بعض اوقات ان میں بھی کہیں نہ کہیں سے درویشی راہ پالیتی ہے اور وہ اپنی ایک نئی وضع اور شناخت بنانے میں پختہ ہو جاتے ہیں۔ مسعود کھدر پوش سے نجم حسین سید تک اس راہ میں کئی پڑاؤ آتے ہیں اور ان حضرات کی کرامتوں، عنایات اور عجائب کی ایک طویل فہرست بنائی جا سکتی ہے مگر بعض خصوصیات کی بنا پر محمد سعید شیخ ان سب سے الگ اور قابلِ ذکر ہیں اور ان میں سے پہلی خاصیت ان کی خود آگاہی و خود شناسی ہے جس نے ان کی ذات کو سب کے لیے آئینہ بنا دیا ہے۔

شاہ حسین نے کہا تھا:

''بندے اپنے نوں پچھان
جے توں اپنا آپ پچھاتا
سائیں دا ملن آسان''

محمد سعید شیخ اسی راہ پر گامزن ہیں اور ''ڈی سی نامہ'' میں اپنی پہچان کے بہت سے حوالے ہیں۔ کچھ شعوری اور کچھ غیر شعوری۔ ایک حوالہ دیکھیے:

''ڈپٹی کمشنر کو شروع ہی سے پتہ تھا کہ اس نے زیادہ دیر اس ضلع میں ڈپٹی کمشنر

نہیں رہنا کیونکہ وہ اور جو بھی کچھ ہو جاتا کسی پارٹی کا ڈپٹی کمشنر نہیں ہو سکتا تھا اور وہ یہ بھی جانتا تھا' آئندہ اس کی زندگی میں پھر کسی ایسے حُسنِ اتفاق نے نہیں آنا تھا جو اسے دوسرے ضلع کا ڈپٹی کمشنر بنا دے۔ آئندہ ڈپٹی کمشنر لگنے کے معیار اور بھی ذاتی ہو جاتے تھے اور وہ وہ تو اپنی ذات کی غلامی نہیں کر سکتا تھا کسی دوسری ذات کی غلامی کیسے کرتا؟'' (چادر' ص49)

خودشناسی کا یہ پہلو بندے میں اپنے آپ کو پہچاننے کے بعد ہی پیدا ہو سکتا ہے۔ ''ڈی سی نامہ'' میں اس خود آگاہی کی صورتیں قدم قدم پر موجود ہیں کہ ان کی طرف توجہ دلانے کے لیے شاید پوری کتاب کو نقل کرنے کی ضرورت پڑے۔ اس پر مستزاد مصنف کے باطن میں برپا ہونے والی قیامتیں ہیں جو صفحۂ قرطاس پر بکھر کر کتاب کی مجموعی فضا کو ایک اور ہی رنگ میں رنگ گئی ہیں۔ کہیں بے خودی اور اپنے وجود میں اندر کی طرف بہتی ہوئی نورانی لذّت اور کہیں اپنے موجود سے ہمکلام ہوتی ہوئی بصیرت۔ یہی سب کچھ تو ہے جو اس کتاب کا اثاثہ ہے۔

''ڈی سی نامہ'' ایک سے زیادہ پرتیں رکھنے والی کتاب ہے۔ یہ اپنے عصر کی کتھا بھی ہے اور اپنے موجود سے بے نیاز روحوں کی داستان بھی۔ ڈکشن کے لحاظ سے یہ کتاب دو واضح حصوں میں منقسم ہے۔ کتاب کے پہلے بیاسی صفحات میں غیر کی داستان کہنے کے ڈھنگ کو اپنایا گیا ہے اور باقی دو سو اڑتیں صفحات میں خود اپنی واردات کے بیان کرنے کے انداز کو۔ یوں کتاب باہر کے دائرے سے سمٹتی ہوئی اپنی بنیاد' اپنی ذات' اپنے باطن کے دائرے کی طرف سمٹتی دکھائی دیتی ہے اور قصے کے بیان کرنے والے کے جسم اور روح کی یکتائی کا استعارہ بن جاتی ہے۔ ایسی یکتائی جسے باہر کی سفاکی توڑنے اور اندر کی ملائمت جوڑنے پر مصر ہے اور کتاب کا مرکزی کردار ان دو انتہاؤں کے مابین بھٹکتا محسوس ہوتا ہے مگر اس لطف اور آسائش کے ساتھ کہ اس کی بے بسی اور اختیار' ہر دو صورتوں پر پیار آتا ہے۔

پاک پتن کا ڈپٹی کمشنر ہونا آسان نہیں۔ بابا فریدؒ سے منظوری کے علاوہ بھی یہ ایک

بے حد مشکل ذمہ داری ہے کیوں کہ قلبی واردات سے جڑی سرزمین کی فضا عمومی دنیا کی فضا سے یکسر الگ ہوتی ہے۔ ''ڈی سی نامہ'' میں اس کی بہت سی مثالیں موجود ہیں۔ انفرادی بھی اور اجتماعی بھی۔ انفرادی مثالوں میں خود اس کتاب کے مصنف کی مثال اوّلیت کا درجہ رکھتی ہے اور ''حویلی کے فلک شیر'' ''بابا قبر والا'' ''محافظ پاپوش'' ''سرکاری سادھو'' اور ''کوثر کہانی'' کی جڑیں ذات میں پیوست ہونے کے علاوہ اپنے باہر کی دنیا میں بھی گڑی ہیں۔ اس آئینے میں سچّی عقیدت کا رنگ بھی نظر آتا ہے اور قبائلی عصبیت کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے۔ درگاہ کی صندل میں بسی سبز چادروں سے خون میں رنگی ہوئی دریدہ چُنریوں تک سچ اور جھوٹ میں لتھڑی ایک دنیا ہے جو ہمارے اردگرد کی دنیا سے بڑی حد تک مختلف اور منفرد ہے اور جس کا امین ہونا ہر اس آدمی کیلئے دشوار ہے جو اپنے باطن کی تمازت کو بھی برقرار رکھنا چاہتا ہو اور اپنے ظاہر کی تمکنت کو بھی۔ محمد سعید شیخ کو ''ڈی سی نامہ'' میں اس کشمکش سے دوچار ہونا پڑا ہے اور خوشی اس امر کی ہے کہ وہ اپنی اس آزمائش میں پورا اترا ہے۔

اپنے باپ کا کہانہ ماننے والے مصری شاہ لاہور کے مجسٹریٹ سے پاک پتن کے ڈپٹی کمشنر ہونے تک محمد سعید شیخ نے کئی راتیں کانٹوں پر گزاری ہوں گی۔ پھر بھی روح کی آزمائش کے اس سفر میں اس کے قدم بہت کم لڑکھڑاتے محسوس ہوتے ہیں اور اس کا سبب وہ یقین ہے جو صرف اپنے اندر کے جمال سے آگاہ ہونے پر جنم لیتا ہے اور اس کتاب کے مصنف کی ذات میں بار بار اپنی موجودگی کی خبر دیتا ہے:

> ''اور پھر اسے یقین تھا' بابا صاحب کی قربت' اس کی زندگی اور اس کے وجود کے اندھیروں میں نئے چراغ روشن کرے گی۔ اس سے وہ بابا صاحب ہی کے نہیں اپنے نزدیک بھی ہو جائے گا''۔ (ص.55)

> ''اپنی بشری کمزوریوں اور مجبوریوں کے ادراک کا درد اس کے ساتھ ہمیشہ رہتا تھا۔ اپنی کوتاہیاں جب اسے یاد آتی تھیں تو وہ شرمندگی میں بھیگتا تھا اور اس کی آنکھیں نم ہو جاتی تھیں''(ص56)

''یہ ڈپٹی کمشنری کی ناپائیداری کا ہی نہیں' زندگی کی ناپائیداری کا بھی احساس تھا جو اسے خود آگہی کے درد سے آشنا کر رہا تھا اور اسے اپنے معمولی پن کی خبر دیتا رہتا تھا''۔(ص126)

''کسی احساس' کسی جذبے کا نشان نہ تھا۔ جو کچھ تھا' وہ کچھ بھی نہیں تھا۔ ہر طرف بے نام' بے سمتی' بے رنگی تھی۔ میری اپنی ذات تھی نہ کوئی نام۔ کوئی کیفیت تھی نہ درد۔ کوئی خوف تھا نہ کوئی امید۔ محبت تھی نہ نفرت۔ نہ آس نہ نراس' کوئی آشا نہ نراشا۔ مَیں' مَیں نہیں رہا تھا''(ص139)

''مَیں یکسانیت سے گھبرا جاتا ہوں اور نت نئی حالتوں میں ڈھلنا چاہتا ہوں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ کبھی کبھی خود سے بھی نکل بھاگتا ہوں اور پھر ڈر کر واپس آتا ہوں کہ کہیں یہ جسم مجھے قبول کرنے سے انکار نہ کر دے یا اس پر کوئی اور قابض نہ ہو جائے''۔(ص150)

''میرے اعصاب میں جھنجھلاہٹ' سنسناہٹ پھیل رہی تھی۔ دور سے کہیں ایک لمحے کی چاپ سنائی دے رہی تھی۔ یہ لمحہ جس کا مجھے ہمیشہ انتظار رہتا تھا جو میری حالت بدل دینے کی طاقت رکھتا تھا۔ جو مجھے زمین سے اٹھ کر بلندیوں پر لے جا سکتا تھا۔ جو مجھے میرے ہونے کے وجود سے آزاد کر سکتا تھا۔ مگر وہ لمحہ دور کھڑا تھا۔ میرے نزدیک نہیں آ رہا تھا''(ص233)

یہ اس قیامت کی چند صورتیں ہیں جو محمد سعید شیخ کے باطن میں برپا ہے اور جو اسے بار بار بابا فریدؒ کے دربار میں لے جاتی ہے۔ وہ اپنے آپ کو حجرے میں سبز سنہری کام والی چادروں کے قریب پاتا ہے اور پورے قد سے کھڑے ہونے کی کوشش کے باوجود سیدھا کھڑا نہیں ہو پاتا کیونکہ حواسوں کی دنیا سے اوپر اٹھنے کی اس کی خواہش کسی مرشد' کسی رہبر کی تلاش میں ہے اور ڈپٹی کمشنری ایک بہانہ بن کر اسے اس منزل تک لے آئی ہے' جہاں اس کی آرزو کی تکمیل کی کوئی نہ کوئی صورت پیدا ہونا ممکن ہے اور کبھی اس دربار کے واسطے

سے ان محرومیوں کا راز دار بنتا ہے جو عام انسانوں کی زندگیوں کا حصّہ ہوتی ہیں۔ یہ محرومیاں کبھی دربار سے عطا ہونے والی چادر کے کونے میں سلی ملتی ہیں اور کبھی اپنے بیمار بچے کو پھونک مروانے کے لیے مسجد سے باہر نکلنے والے نمازیوں کے انتظار میں کھڑی غریب عورت کے روپ میں سامنے آتی ہیں۔

اس محرومی کی کچھ اور بھی صورتیں ہیں جن میں سے بعض کا تعلّق روح سے زیادہ بدنی حقیقتوں سے ہے اور جن سے نبرد آزما ہونے کی جگہ ڈپٹی کمشنر کا اپنا دفتر ہے۔ اطلاعی بیان دینے والی لڑکی، جیل انسپکشن کے دوران میں ملنے والی کہانیاں، بابا قبروال اور اس طرح کے بہت سے اور درداں مارے، نرم پروں والے جھاڑو سے بابا صاحب کے حجرے کا فرش صاف کرتے ہوئے ہاتھ لگنے والے خطوط کے مصنفین، غلام محمد رفیع اور غلام ہمایوں احمد۔ ''کوڑ کہانی'' کی کوڑ، سرکاری سادھو اور محافظِ پاپوش رشید۔ یہ جھلملاتے کردار زندگی کے سبھی پہلوؤں کے امین ہیں۔ ضلع پاک پتن کا ظاہر بھی ہیں اور باطن بھی اور ان کے واسطے سے اس خطے کے مجموعی مزاج کو سمجھنا مشکل نہیں۔

غور کریں تو ''ڈی سی نامہ'' کی دنیا ایک دائرے میں پھیلی دکھائی دیتی ہے جس کا مرکز بابا فریدؒ گنج شکر کا حجرہ ہے اور جس کے محیط پر قبائلی روایات اور نسلی تفاخر میں جکڑی ہوئی خلقت جو کبھی فرید اور اس کی تعلیمات کی طرف بڑھتی اور کبھی اس سے گریز کرتی دکھائی دیتی ہے۔ اس لئے کہ انہوں نے اپنے اندر کی ''مَیں'' کو مار کر ''مُنج'' نہیں کیا۔ محمد سعید شیخ نے عرس پر حاضر ہونے والے لوگوں کی بے محابا عقیدت اور نواح میں بسنے والے قبائل کی خود مرکزیت کو بڑے رسان سے واضح کیا ہے اور اپنی ذہنی صلابت اور باطنی بصیرت کے تال میل سے خلقت کے مجموعی مزاج اور نفسیات کے بڑے دلکش تجزیے کیے ہیں۔ یوں یہ کتاب قاری کے لیے فکر و دانش کی شفا آور پڑیا بھی ہے اور روح کو چھوتی ہوئی گفتگو کا قیمتی خزینہ بھی۔

''ڈی سی نامہ'' فکشن کی سرحدوں کو چھو کر چلنے والی کتاب ہے۔ اس لیے بہت سی

دلگداز کہانیوں کو اپنے وجود میں سمیٹتی ہوئی تکمیل کے درجے پر جا پہنچتی ہے۔ ممکن ہے بعض ناقدین کو کتاب کا یہ رنگ ڈھنگ خوش نہ آئے کہ کتاب کے ان ابواب میں محمد سعید شیخ کے اندر کا کہانی کار اُس کی افسرانہ تمکنت اور متصوفانہ عجز پر حاوی نظر آتا ہے مگر میرے خیال میں ان کہانیوں کا کہا جانا ضروری تھا کہ ان ہی کے آئینے میں وہ پاکپتن دکھائی دیتا ہے جو بابا فریدؒ کے حجرے سے باہر ہے اور جہالت' عصبیت اور خود مرکزیت کے شکنجے میں جکڑا ہے۔ یوں بھی مصنف نے اپنے آپ کو اس دنیا کی ایک سطحی تصویر کشی تک محدود نہیں رکھا۔ یوں ہر داستان اپنے عہد کے مجموعی مزاج کو سمجھنے کے لیے ایک مستقل حوالے کا درجہ پا لیتی ہے اور ایک زندہ رہنے والی علامت بن کر لودیتی رہتی ہے۔

خدائے بزرگ و برتر نے لفظوں کے ذریعے اپنے دل اور زبان کے فاصلے کو مٹا دینے کا ہنر ہر ایک شخص پر ارزاں نہیں کیا۔ ''ڈی سی نامہ'' کا مصنف اس لحاظ سے خوش قسمت ہے کہ اس کی تحریر میں اس کے قلب اور زبان کے فاصلے سمٹتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور وہ ہر تجربے کے بیان میں کامیاب رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ محمد سعید شیخ کی تحریر لکنت بھری نہیں اور وہ بڑے سے بڑے پیچیدہ تجربے اور گنجلک واردات کو بڑی آسانی کے ساتھ بیان کرنے پر قادر ہے۔ جس کی ایک مثال اس کتاب کا ایک دردناک باب ''حادثہ'' ہے۔ مجھے یقین ہے کہ وہبی صلاحیت کا حامل ہوئے بغیر اس نوع کے بظاہر سادہ مگر درحقیت انتہائی گنجلک واقعے کا اس سہولت سے بیان کرنا ممکن نہیں اور شاید اسی لیے میں اس حادثے کے اثر سے ابھی تک آزاد نہیں ہو پایا۔

''ڈی سی نامہ'' کسی صوفی کا روزنامچہ ہے' نہ ہی یہ کسی باطنی واردات سے نمو پاتے کشف کا بیانیہ ہے۔ ظاہری طور پر یہ ضلع پاکپتن میں تعینات ہونے والے ایک سرکاری افسر کے دو اڑھائی برس کے تجربات کی کتھا ہے جو تجربات کے تنوع اور ندرت کے باعث ضلعی گزٹ' ڈی سی مینوئل اور پرسنل ڈائری سے کہیں بلند تر سطح پر فائز ہو گئی ہے۔ حتیٰ کہ اسے آپ بیتی قرار دے کر کوئی حکم لگانا بھی ممکن نہیں کیونکہ اس میں جگ بیتی کا ذائقہ موجود ہے

اور صرف موجود ہی نہیں' کتاب کے بعض ابواب پر غالب آ کر ایک الگ ہی بہار دکھا رہا ہے۔ یوں اس کتاب میں حقیقت اور افسانے کے تال میل سے جو افسوں پھونکا گیا ہے وہ بے حد کارگر ہے اور قاری کی دلچسپی کو کتاب کی آخری سطر تک برقرار رکھتا ہے۔

محمد سعید شیخ اس امر سے آگاہ ہیں کہ کوئی بھی حالت' کوئی بھی مقام مستقل نہیں ہوتا مگر شاید وہ اس امر سے آگاہ نہیں کہ ''ڈی سی نامہ'' میں وہ جن جن مقامات اور کیفیتوں سے دوچار ہوئے ہیں' وہ اس کتاب کا قالب اوڑھ کر استقلال کے درجے پر پہنچ گئی ہیں۔ یہ کتاب جو کبھی بادِ نسیم کے خوش گوار جھونکے کی طرح دل و جان کو آسودہ کرتی اور کبھی ابرِ گریہ کی طرح وجود کو بھگوتی اور ڈوبتی رگوں میں اندھیرا پھیلاتی ہے' ایک ایسی نعمت ہے' جس کا بدل اس نوعیت کی کوئی دوسری کتاب ہی ہو سکتی ہے۔

کیا ہی اچھا ہو اگر یہ دوسری کتاب لکھنے کی سعادت بھی محمد سعید شیخ ہی کے حصے میں آئے!

ایک اور دریا

ناول کی صنف اپنے اندر کیا کچھ سمیٹنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ محمد سعید شیخ کا ناول، ''ایک اور دریا'' اس کی ایک عمدہ مثال ہے۔ یہ ناول جس کے ماحول' زبان اور طرزِ احساس پر سرزمینِ پنجاب کی معاشرت کی گہری چھاپ ہے۔ پاکستانی فکر' تاریخ اور ہمارے اجتماعی ذہنی رویوں سے اس حد تک ہم آہنگ ہے کہ اس کے ہر ورق پر کسی مانوس کتھا کا گمان گزرتا ہے اور ہر کردار پر کسی قریب کے فرد کا۔ جس کی ذات کی ایک ایک پرت خود بخود کھلنے پر بضد ہو اور جس کے ظاہر اور باطن کے نقوش ایک دوسرے میں گھل مل کر خواب اور حقیقت کی باہمی تفریق کو مٹانے پر تلے ہوں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اپنے اختتام کے قریب یہ ناول اپنے تناؤ سے کلیتاً آزاد ہو کر ساری کتھا کو ایک فینٹسی کی شکل دیتا محسوس ہوتا ہے۔ طلسمی حقیقت نگاری شاید اسی معجز بیانی کا دوسرا نام ہو۔

''ایک اور دریا'' کی دنیا بہت سادہ ہے اور بہت پیچیدہ بھی۔ ایک پشتینی جاگیردار اور بے زمین مزارع کی خوبصورت اور نوخیز بیٹی کی شادی جس کے پس منظر میں جاگیردار کا اپنی پسندیدہ گھوڑی کو حاصل نہ کر پانے کا دکھ اور اپنی پہلی بیوی کی کوکھ کے ہرا نہ ہو پانے کا غم ایک بڑی وجہ کے طور پر موجود ہیں۔ جاگیر کے وارث اور اس کہانی کے مرکزی کردار عرفان کو دنیا میں لانے کا سبب بنتی ہے جو اپنی ساری عمر اپنے باپ کے سائے سے باہر نکلنے میں صرف کرتا دکھائی دیتا ہے اور بالآخر سقوطِ ڈھاکا کے زمانے میں شہید ہونے والے ایک فوجی افسر کی بیوہ سے (جو اس سے عمر میں بڑی اور لڑکپن کی سرحد میں داخل ہوتے ہوئے دو بچوں کی ماں ہے) سے شادی کر کے اس قرض کو ادا کرنے میں کامیاب رہتا ہے جو اس کے

باپ نے اس کی ماں اور جمال دین مزارے کی بیٹی چھیماں سے شادی کر کے اس کے ورثے میں باقی چھوڑا تھا اور اسی پر بس نہیں اپنی جاگیر کی بیٹیوں والے مزارعوں میں تقسیم کرنے کا عمل بھی اسی قرض کو ادا کرنے کی ایک کوشش نہیں تو اور کیا ہے مگر اس بات کی تہ تک پہنچنے کے لیے ہمیں اس ناول کو کم از کم ایک بار اُلٹ کر دیکھنا ہوگا۔

ناول کے مرکزی کردار عرفان کا والد چودھری اللہ داد ایک پُشتینی جاگیردار ہے۔ وہ مراد پور گاؤں کا مالک ہونے کے علاوہ شہر میں ایک وسیع و عریض بنگلے کا مالک بھی ہے اور اپنی طرح کے تمام جاگیرداروں کے معائب و محاسن کا امین بھی۔ عورت اس کے استعمال کی ایک شے ہے اور بچہ پیدا کرنے کی مشین۔ ایک اتفاقی تصادم اسے اپنے مزارع جمال دین کی خوبصورت بیٹی چھماں سے شادی پر اُکساتا ہے اور وہ چھیماں سے اپنی جاگیر کا وارث پیدا کرنے کی خاطر اسے بیاہ کر اپنی حویلی میں لے آتا ہے۔ جہاں کی شان و شوکت' طرزِ معاشرت اور رنگ ڈھنگ سے پیدا ہونے والی گھٹن نے حویلی کی ساری عورتوں کو اپنے موجود اور اصل حقیقت سے جدا کر کے خوابوں میں زندہ رہنا اور نیند میں چلنا سکھا دیا ہے۔ یہ عورتیں اپنے اندر کی عورت کو پرچھائیں بنتے دیکھ کر' اپنے وجود سے ماورا ہو کر کسی اور طرح کی غیر مرئی مخلوق بن چکی ہیں اور شاذ و نادر ہی سانس لیتی اور اپنے عورت ہونے کے احساس سے مملو دکھائی دیتی ہیں۔ چودھری اللہ داد کی پہلی بیوی زرینہ بیگم' دوسری بیوی شمیم بیگم (چھیماں) اور اس کی خدمت گار رانی (رانو) اسی نوعیت کی غیر مرئی مخلوق محسوس ہوتی ہیں۔ اس لیے ان کا انجام بھی کسی حد تک غیر متوقع اور اساطیری پہلو لیے ہوئے ہے۔ زرینہ بیگم کے قدم' اسے ایک خواب گوں کیفیت میں چلاتے ہوئے ایک پراسرار سرشاری کے ساتھ دریا تک پہنچاتے اور لہروں کی آغوش میں سما جانے پر آمادہ کرتے ہیں تو چھیماں کے نیند میں اٹھتے قدم اسے بار بار' اس کے وجود سے رہا کر کے' ان کھیتوں اور چاندنی میں بہتے اس راجباہ کی پُلی تک لے آتے ہیں جو اس کے لڑکپن کے خوابوں اور اٹھتی جوانی کے دنوں کی منزل رہی ہے جہاں اس کے بچپن کا دوست' منگیتر اور ماموں زاد نواز ایک خواب

میں ہاتھ آنے والی آسائش کی طرح پہلے سے موجود ہے اور اس کی یہی موجودگی اور موجودگی کے نتیجے میں وقوع پذیر ہونے والا ساتھ اس نفسیاتی تشنج کا سبب بنتا ہے' جسے اس ناول کے مرکزی کردار عرفان اور ضمنی کرداروں شیدے' شیدے کی بیوی' چودھری اللہ داد اور رانو کو اپنی گرفت میں لے کر ان کے لیے زندگی کی ہر آسائش کو عمر بھر کے لیے بے لذت اور ہر شے کو ناآسودہ رکھتا تھا۔

''ایک اور دریا'' عفان اور اس کی بیوی رابعہ کے اپنے دونوں بچوں سارہ اور حسن کے لبرٹی مارکیٹ میں شاپنگ اور پلیر ٹرپ کے لیے جانے سے آغاز ہوتا ہے جہاں ایک ناخوش گوار حادثے کے زیرِ اثر یہ چاروں کردار اپنے اپنے خول میں سمٹنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اس ناخوش گوار واقعے کی نسبت سے عرفان کے لیے اپنی ماں شمیم بیگم کے قتل اور اسی قتل کے اسباب کی طرف پلٹ کر دیکھنے کا دریچہ کھلتا ہے اور یہاں سے ناول اپنے موجود سے کٹ کر ایک خواب میں بہتے دریا کی طرح اپنے ماضی سے حال کی طرف بہنا آغاز کرتا ہے۔ عرفان کی ماں ''چھیماں'' کی شادی' عفان کی پیدائش' چھیماں اور مراد کا قتل' عرفان کی پرورش اور اس سارے انتشار کے نتیجے میں عرفان کی زندگی کو بہت چھوٹی عمر سے اپنے ہی ڈھنگ سے بسر کرنے کی ہر کوشش کسی نہ کسی سطح پر اپنے باپ کی بنائی ہوئی دنیا سے متصادم نظر آتی ہے جب کہ عرفان کی اپنے سے بڑی عمر کی عورت رابعہ سے شادی اور عرفان کے والد چودھری اللہ داد کی گزرتے ہوئے وقت کے مقابلے میں پسپائی اس تصادم کا لازمی نتیجہ۔ زندگی کتنی سادہ اور کس قدر پیچیدہ ہے۔ یہ ناول اسی نوعیت کے بھید بھاؤ کا بیانیہ ہے۔

''ایک اور دریا'' کی کہانی اس قدر مختصر ہے کہ اسے دو صفحوں کے افسانے میں بھی بیان کرنا ممکن تھا۔ پھر محمد سعید شیخ کے لیے اسے قریب قریب پانچ سو صفحوں کے گتھے ہوئے ناول کی صورت میں بیان کرنا کیوں کر ممکن ہوا۔ اس سوال کا درست جواب تو اس ناول کو پڑھ کر ہی تلاش کرنا ممکن ہے۔ پھر بھی مَیں چاہوں گا کہ اس ضمن میں ایک آدھ ایسی خصوصیّت کی طرف اشارہ کروں جو محمد سعید شیخ کے اسلوب کی بنیادی صفت ہے اور ان کے

تمام تر فکشن کی کلید بھی۔ ''ایک اور دریا'' سے پہلے محمد سعید شیخ کے کریڈٹ پر پانچ افسانوی مجموعے (تلافی' تسخیر' چھوٹی سی بات' کفارہ اور پتھر بولتے ہیں'') ایک ناولٹ (اقبال جرم) اور ایک سفرنامہ حج (تمنا بے تاب) ہے جس کسی نے بھی ان سبھی یا ان میں سے کچھ کتابوں کا مطالعہ کیا ہے' وہ اس امر سے بخوبی آگاہ ہوں گے کہ محمد سعید شیخ اشیاء واقعات اور کرداروں کے صرف ظاہر پر نگاہ کرنے والے شخص نہیں۔ وہ ان کے اندر' ان کے باطن میں جھانکنے کی سعی بھی کرتے ہیں۔ وہ موجود اور وجود کی ہر پرت کو کھولنے' سمجھنے اور سمجھانے والے شخص ہیں اور اشیاء واقعات اور کرداروں کے موجود اور غیر موجود کا تجزیہ کر کے ان کی موجودہ حالت سے تجاوز یا گریز کرنے کی کیفیت کو جاننے کی سعی بھی کرتے ہیں۔ اسی باعث ان کے افسانوں اور دیگر تحریروں میں کہی جانے والی ہر کتھا اپنے کہے جانے کا جواز رکھتی ہے اور ان کا قاری' ان کے بیان کردہ واقعات اور خلق کردہ کرداروں کی باطنی اساطیر کی صرف خبر ہی نہیں رکھتا' ان واقعات کے وقوع پذیر ہونے کے اسباب اور ان کرداروں کے خلق کیے جانے کی وجوہ کو بھی جان سکتا ہے۔ ''ایک اور دریا'' میں ان کے اسلوب کا یہ رنگ اپنے عروج پر ہے' اس لیے اس ناول کی ایک ایک سطر اپنے لکھے جانے کا جواز رکھتی ہے۔

محمد سعید شیخ صرف کردار خلق کرنے والے ادیب نہیں۔ وہ ان کرداروں کی صورت میں جینے والے ادیب ہیں' ان کے کردار اپنے عمل اور طرز فکر میں آزاد محسوس ہوتے ہیں مگر خان فضل الرحمن (مصنف آفت کا ٹکڑا، ادھ کھایا امرود) کے برعکس وہ اپنے کرداروں کو بے راہ رو نہیں ہونے دیتے۔ اپنے کرداروں کی نفسیات اور بدنی ضرورتوں سے اس درجہ آگاہ فکشن نگار' اردو دنیا میں معدودے چند ہی ہوں گے۔ شاید اسی باعث اردو میں اچھی کردار نگاری کا فقدان ہے اور ہمارے فکشن سے ابھرنے والے کردار' سانس لیتے حقیقی وجود میں ڈھلنے کے بجائے' اصل کرداروں کی پرچھائیں محسوس ہوتے ہیں اور ان پر انسانوں سے زیادہ کٹھ پتلیوں کا گمان گزرتا ہے۔

''ایک اور دریا'' کے کردار اس عیب سے پاک ہیں اور ان کے وجود حقیقی' زندہ اور سانس لیتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں' اس حد تک کہ ان کی ذات اور دنیا اور ہمارے اردگرد کے لوگوں اور دنیا میں تفریق کرنا بے معنی محسوس ہوتا ہے۔

''ایک اور دریا'' ایک بیانیہ ناول ہے۔ جس کا زمانہ قیام پاکستان سے 1977ء تک کے مارشل لاء کا ہے یعنی یہ پاکستان بننے کے بعد کے چالیس برسوں کی کتھا ہے جو اس ناول کے مرکزی کردار عرفان کا روپ دھار کر پاکستانی سیاست اور معاشرت کی مختلف پرتوں کو کھولنے اور ہم سب پر ظاہر کرنے کا سبب بنتی ہے۔ اس ناول میں پاکستان کی تاریخ' وراثت اور تقدیر کے معاملات بھی در آئے ہیں اور ان سے جڑنے والے کرداروں کے نفسیاتی تجزیے بھی۔ اس طرح ''ایک اور دریا'' کبھی وقت اور کبھی عمومی زندگی کے بہاؤ کا استعارہ بن کر سامنے آتا ہے۔ کبھی کرداروں کے محیط پر اور کبھی ان کے وجود میں بہتا ہوا۔ آب جوئے حیات کی طرح' ہر شے کی موجودگی کا سبب بھی اور ہر شے کے وجود کو نیست و نابود کر کے اپنے اندر اتار لینے' سمیٹ لینے پر قادر بھی۔ ''ایک اور دریا' بتاتا ہے کہ ہر دریا کے غیاب میں ایک اور دریا ہوتا ہے اور ہر خالق کے بطن میں ایک اور خالق۔

محمد سلیم الرحمن نے کہیں لکھا ہے کہ محمد سعید شیخ کی زبان کہیں کہیں ناہموار محسوس ہوتی ہے۔ شاید اس لیے کہ ان کی کہانیوں میں پنجابی زبان کے ٹھیٹھ الفاظ' ایک آسائش بھری روانی کے ساتھ بہتے ہوئے آتے ہیں اور ان کی پرلطف آسودہ بیانی کا حصہ بن کر ان کی تحریر میں سماتے چلے جاتے ہیں۔ پنجاب میں بسنے والے قاری کے لیے اس طرز تحریر میں کسی نامانوس ذائقے کی موجودگی کی خبر لانا شاید ممکن نہ ہو مگر تمام تر اردو دنیا کو ذہن میں رکھ کر دیکھا جائے تو محمد سلیم الرحمٰن کی بات سے اتفاق کرنا ہی پڑتا ہے۔ ''ایک اور دریا'' میں بھی محمد سعید شیخ کی یہ خصوصیت پوری طرح موجود ہے بلکہ اس ناول کا لینڈ اسکیپ پنجاب کے دیہات اور پنجابی شہری معاشرت تک محدود ہونے کے باعث' اس ناول کی زبان پر پنجابی زبان' لہجے اور محاورے کا اثر نسبتاً گہرا ہے۔ پنجابی کے الفاظ بڑی بے تکلفی اور روانی کے

ساتھ متن کا حصہ بن کر ناول کی باطنی کیفیت کو صرف واضح ہی نہیں کرتے' اس کے ماحول' ماحول کی جزئیات اور دنیا کو بھی بھرپور انداز میں سامنے لانے کا حق ادا کرتے ہیں۔ اس لسانی تال میل سے جہاں ناول اپنی معاشرت اور فضا کو بھرپور انداز میں پیش کر کے قاری کے ذہن ودل پر ایک الگ طرح کا نقش بناتا ہے' وہاں کرداروں کے ظاہر و باطن' مزاج اور فکری جہتوں کو بہتر انداز میں سامنے لانے میں کامیاب بھی رہتا ہے۔ کیوں کہ کسی خاص خطے کی زبان کا تخلیقی استعمال کیے بغیر' اس خطے کے باطن اور نفسیات کا جان پانا ممکن نہیں ہو سکتا۔ اسی لیے پنجابی لفظیات کی طرف محمد سعید شیخ کا اس قدر گریز اور رغبت' ناول کے لینڈ اسکیپ اور کرداروں کے مابین ایک ایسی حقیقی نسبت پیدا کرنے کا سبب بنتے ہیں' جس کے بغیر ناول کے ماحول' ماحول کے جزئیات اور کرداروں کی باطنی قوت کا ظہور کر پانا ممکن ہی نہیں ہو سکتا تھا کیوں کہ اسلوب کی طاقت' استعمال میں لائی گئی زبان ہوا کرتی ہے اور زبان کی طاقت' اس سے جڑی ہوئی لفظیات۔ محمد سعید شیخ اس حقیقت سے بخوبی آگاہ ہیں اور ''ایک اور دریا'' میں انہوں نے قدم قدم پر اپنے اس کمال کو کام میں لا کر ناول کی دلچسپی اور تاثیر میں خاطر خواہ اضافہ کیا ہے۔ میرے اس بیان کی صداقت کے ثبوت کے لیے دیکھیے یہ چند سطور:

> ''گائے کے جسم کی طرح اس کا جسم بھی ہلکی ہلکی حدت سے گرم اور نرم رہتا تھا۔ اس کے پنڈے سے مخصوص باس اڑتی رہتی تھی۔ رات کو اکثر سوتے ہوئے وہ اپنے سر کے نیچے اپنا بازو رکھ لیتی جس کے ڈولے ننگے ہوتے۔ جہاں سے ایک مانوس خوشبو اٹھتی جسے وہ بڑے شوق سے سونگھتی اور اپنی ہی خوشبو سے مسحور ہو کر وہ خوش ہوتی۔ کئی دفعہ اس نے اپنے ماس پر اپنی زبان رکھی اور اپنا ذائقہ چکھنا اپنی خوشبو اپنا ذائقہ اسے بہت اچھا لگتا'' (ص 46)
>
> ''شمیم جانتی تھی بچہ ماں کا دودھ نہیں پی سکا تو ساری عمر محبت کو ترستا رہے گا اور وہ یہ بھی جانتی تھی کہ ترسیواں کسی چیز کا بھی ہو' کسی جذبے کا بھی ہو' کبھی چین

نہیں لینے دیتا۔ اس نے چند دن اپنے بیٹے کو جو اپنا دودھ پلایا تھا' اس کی خواب آور لذّت کو اس نے کبھی بھول نہیں سکتا تھا۔ یہ ان لمحوں میں سے چند لمحے تھے جنہوں نے اس کے وجود کو انجانی کیفیتوں سے سرشار کیا تھا۔ ایسے میں اسے اپنی بھوری کا وہ بچھڑا یاد آتا تھا جس کے لیے وہ اپنی بھوری کے تھنوں میں کچھ دودھ رہنے دیتی تھی۔ پھر جب وہ بچھڑے کو کھولتی تھی وہ خوشی سے چھلانگیں لگاتا بھوری کے تھنوں پر منہ مارتا تھا اور چھیماں اسے دیکھ کر اپنے جسم میں عجیب گدگدی محسوس کرتی تھی۔'' (ص125)

''صحن کا یہ حصّہ تازہ تازہ لیپا پوتا ہوا تھا۔ ریشماں پتھلا مار کر اس فرش پر بیٹھی تھی جس سے تازہ مٹی کی خوشبو اٹھ رہی تھی۔ عرفان گلاس منہ سے لگائے گھونٹ گھونٹ اسے پیتا جاتا تھا اور سامنے بیٹھی ریشماں کو دیکھتا جاتا تھا۔ لسی میں تازہ مکھن کی پھٹکیاں تیر رہی تھیں جو اس کی زبان کے مساموں میں گھستی تھیں۔ انہیں نرمی' ذائقے اور مٹھاس میں بھگوتی تھیں اور زبان سے حلق کی طرف تیرتی تھیں۔'' (ص183)

محمد سعید شیخ کے خلق کردہ کردار سادہ ہیں مگر ان کے باطن اتنے ہی پیچیدہ ہیں کیوں کہ یہ کردار ظاہری سطح پر ہی نہیں باطنی سطح پر بھی جینے کی سعی کرتے ہیں۔ جاگتے میں خواب دیکھنا اور نیند میں چلنا ان کرداروں کی مشترکہ بیماری ہے۔ تاہم اس بیماری میں مبتلا ہونے کے اسباب مختلف ہیں۔ عرفان کے نفسیاتی تشنج کا باعث اس کی ماں کی موت ہے تو بڑی امی (زرینہ بیگم) کی وحشت کا سبب چوہدری اللہ داد کی عدم توجہ اور اولاد پیدا نہ کر پانے کی خجالت۔ رانیہ اور ریشماں مرد کی قربت سے محروم رہنے کے باعث کھوکھلی ہیں تو عرفان کی ماں شمیم بیگم (چھیماں) خود اپنے آپ سے چھن جانے پر ششدر و حیران۔ اسی طرح رابعہ اپنے ماضی کے ہاتھوں دوہری زندگی جینے پر مجبور ہے تو عرفان کا باپ چوہدری اللہ داد اپنی وراثت' اپنی معاشرت اور اپنے طبقے سے چمٹے رہنے کے باعث شخصیت کے انتشار اور ذات

کی آہستہ روشکستگی کا سزاوار۔ اسی پر بس نہیں اس ناول کے ضمنی کردار منصور ماسٹر محمد دین اور الماس وغیرہ کو بھی یک سطحی کردار قرار دینا ممکن نہیں کہ ان کے باطن بھی ان کے ظاہر سے متصادم ہیں اور ناول کی مجموعی فضا کو برقرار رکھنے یا تبدیل کرنے میں معاون ہوتے ہیں۔

''ایک اور دریا'' کے کرداروں کے ظاہر و باطن کی اس کشمکش کو محمد سعید شیخ نے جس سہولت اور مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ وہ ان کے فطری قصہ گو ہونے پر دلالت ہی نہیں کرتیں' اس کے اپنے معاشرے' عہد اور تاریخ کے مزاج شناس ہونے کا ثبوت بھی ہیں۔ زندگی سے جڑا ہوا ناول لکھنے کے لیے اپنے عہد سے جڑے ہوئے ایک ایسی ہی ادیب کی ضرورت ہوتی ہے۔ محمد سعید شیخ اس فرض کو ادا کرنے کے پوری طرح اہل ہیں اور ''ایک اور دریا'' کا متن' ان کی اہلیت پر ایک معتبر گواہ ہے۔ ملاحظہ کیجیے ناول کے مختلف حصوں سے یہ چند اجزا جو اس حقیقت کو ظاہر کرنے میں مدد دیں گے کہ محمد سعید شیخ کو اپنی اور اپنے کرداروں کے دل کی بات کہنے میں کس قدر مہارت حاصل ہے۔

> ''حسن اور سارہ نے ادھر ادھر کچھ چیزیں دیکھیں۔ اس وقت ان کی پسند کا معیار کچھ ایسا تھا کہ انہیں کوئی چیز پسند نہیں آئی۔ وہ شاید ویسے ہی ناپسندیدگی کی اذیت زیادہ پسند کر رہے تھے۔ اس لیے انہیں سمجھ ہی نہیں آئی کہ کیا خریدیں۔ خالی ہاتھ سٹور سے باہر نکلنا انہیں زیادہ اچھا لگا'' (ص6)

> ''اور اب اس ایک ہی ٹھہرے ہوئے لمحے میں وہ اپنی ماں کے لیے رحم' ہمدردی اور محبت کے جذبات محسوس کر رہا تھا۔ یہ خواب ہے یا حقیقت' اس نے سوچنے کی کوشش کی۔ ہونے نہ ہونے کی دھندلی اور جلتی بجھتی کیفیت' ساری سچائیاں بھی غبار آلود لگ رہی تھیں۔ اس نے اپنی آنکھوں میں چھلکتے پانی کو سنبھالنے کے لیے آنکھ جھپکی تو وہ عکس ریزہ ریزہ ہو کر بکھر گیا اور اس کے تصور میں ایک نئی یاد ہیولے کی صورت نمودار ہوئی اور آہستہ آہستہ ایک نیا چہرہ اس کے ذہن کے آسمان پر پھیل گیا۔ اپنے نین نقش کی تفصیل کے ساتھ۔ وہ جیسے خواب میں

مسکرایا اور اس نے اس ٹھہرے والے وجود کے گداز اور سوئے سمندر کی طرح سانس لیتے سینے میں اپنا چہرہ رکھنے کی شدید خواہش محسوس کی" (ص 21)

''وہ اپنے وجود کی جلن کو کم کرنے کے لیے موسم سے بے نیاز کمرے کے عقب میں لان میں نکل جاتی' جہاں وہ ستاروں کے بجھنے تک' اداس ٹھنڈی رات کا حصہ بنی' ایک آوارہ روح کی طرح بھٹکتی رہتی۔ پھر جب ستارے چمک چمک کر تھک جاتے تو اس کے لیے دن رات کا فرق مٹ جاتا اور اُسے یاد نہ رہتا کہ وہ جاگ رہی ہے یا سو رہی ہے۔ جب وہ اپنے وجود کو اٹھائے تھک جاتی تو اسے لا کر بستر پر ڈال دیتی۔ ایسے میں کسی طلسماتی طریقے سے اس کے دل میں نواز کی یادیں زندہ ہونے لگتیں۔ اس کے خوابوں کے دروازے کُھل جاتے اور وہ نواز کو اندر آنے سے روکنے سے معذور ہو جاتی۔ شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ ان دنوں اس کا دل بہت خالی ہونے لگا تھا''

(ص 130)

''چاند حویلی کی دیواروں سے اوپر اٹھتا ہوا سر پر آ گیا تھا اور چاندنی کی سفیدی گاڑھی ہو رہی تھی۔ وہ وہیں چبوترے پر بیٹھی چاندنی میں بھیگتی رہی' یہاں تک کہ چاندنی کی راہ میں رکاوٹ باقی نہ رہی تو اسے پانی کی لہروں کا شور سنائی دینے لگا۔ وہ حیران ہوئی۔ یہ دریا ادھر کیسے بہنے لگ گیا۔ وہ کبھی یہ دریا اس کے اندر بہتا تھا اور اس کی لہریں اس کے جسم کے ساحلوں سے ٹکراتی تھیں اور اس کے جسم کی مٹی کٹ کٹ کر اندر کے اندر گہرائی میں گرتی تھی لیکن یہ شور اسے باہر سے بھی سنائی دینے لگا تو وہ اس کا یقین کرنے کے لیے حویلی سے باہر نکل آئی''۔ (ص 294)

''رابعہ کو یوں لگ رہا تھا جیسے اس کمرے میں دو مرد سانس لے رہے ہوں۔ دونوں کی سانسیں ایک جیسی گرم تھیں۔ ایک مرد نظر آتا تھا' دوسرا نظر نہیں آتا تھا

مگر وہیں ان کے ساتھ دو عورتیں تھیں۔ ایک رابعہ کئی سالوں کے فاصلے پر الیاس کے ساتھ‘ ایک رابعہ حال کے لمحے میں عرفان کے ساتھ‘ جس نے اس کا ہاتھ اپنے دونوں ہاتھوں میں تھام رکھا تھا اور اسے پیار سے سہلا رہا تھا“

(ص356)

”ایک اور دریا“ کا پلاٹ سادہ مگر گتھا ہوا ہے۔ ناول حال سے شروع ہو کر فلیش بیک کی تکنیک کے سہارے ماضی کی طرف پلٹتا ہے اور پھر آخری چند ابواب میں اپنے عصر سے ہم آہنگ ہو کر کسی حد تک آدرشی رنگ اختیار کرنے کے بعد اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔ مجھے اس موقع پر یہ کہنے میں کوئی عار محسوس نہیں ہوتا کہ ناول کے مرکزی کردار کو ایک مثالی کردار کے روپ میں ڈھلتے دیکھ کر مجھے کوئی خاص مسرت نہیں ہوئی۔ اپنی جاگیر‘ جوان بیٹیاں رکھنے والے مزارعوں میں بانٹ دینا‘ ایک ناچنے والی کا علاج کرانا اور اس کی کچلی ہوئی روح پر مرہم رکھنے کی کوشش کرنا‘ ناداروں کو ان کا حق دلانے کے لیے تیار رہنا اور ایک شہید کی بیوہ سے شادی کر کے ایک مثالی خاوند اور باپ بننے کی سعی کرنا ایک سطح پر تو یقیناً قابلِ تحسین بات ہو سکتی ہے مگر عرفان کی ماں کے قتل کے نفسیاتی اثرات سے پیدا ہونے والے خلا کا نیکیوں کی اس برسات سے ابھرتا یہ ایک خیال یہ تو ہو سکتا ہے حقیقت نہیں۔ طاقت اور اقتدار سے نفرت کے باعث‘ اس سے حذر کرنے کی بات اپنی جگہ پر ایک حقیقت سہی مگر اس کے سہارے موجودگی شقاوت اور ظلم کے وجود کا خاتمہ کرنا ممکن نہیں ہو سکتا۔ عرفان کی ذات کا انتشار اس آسانی سے اپنے کناروں میں سمٹ سکے گا۔ اس معجزے کی مجھے ناول نگار سے توقع تھی نہ ہی ناول میں بکھری ہوئی دنیا اور اس دنیا میں بسر کرنے والے کرداروں سے۔ یوں لگتا ہے جیسے عرفان کی شادی کرا دینے کے بعد ناول نگار نے اس شادی کو کامیاب دکھانے کی رغبت کے باعث‘ ان کی باطنی مخاصمت اور ماحول کی ناسازگاری‘ ہر دو سے پہلو تہی کرنے اور ناول کو ایک آدرشی انجام سے ہم کنار کرنے ہی میں عافیت جانی ہے۔ کیا ہی اچھا ہوتا اگر ناول نگار نے کرداروں کو اسی مخمصے میں جیتا چھوڑ دیا

ہوتا۔ جس مخمصے میں وہ ناول کے آغاز پر ہم سے متعارف ہوئے تھے۔

شاید اس کا سبب یہ ہو کہ محمد سعید شیخ اپنے عہد، اپنے عصر سے نبرد آزما ہونے کا کوئی راستہ نکالنے کی خواہش رکھتے ہوں۔ یہ سچ ہے کہ پاکستانی سیاست اور معاشرت کا سفر ایک آدرشی فیصلے کے ذریعے ہی اپنے انجام کو پہنچ سکتا ہے جس کی ایک صورت عرفان کا اپنی جاگیر کو بے زمین مزارعوں میں تقسیم کر کے اپنی وکالت کے سہارے بسر کرنے کا فیصلہ ہے اور جس کی ایک اور صورت، ناپسندیدہ اور جابر عناصر کا نئی نسل سے متصادم ہو کر پسپا ہونا اور بتدریج اپنے خاتمے کو پہنچنا ہے مگر اولین فیصلے کی انفرادی حیثیت زیادہ کارگر نہیں ہو سکتی اور اجتماعی سطح پر اس نوعیت کا شعور پیدا ہونے میں ابھی بہت تاخیر ہے اور موخر الذکر صورت کے اطلاق میں حالات کی سست رفتار تبدیلی کے باعث ابھی بہت وقت پڑا ہے اس لیے اس ناول کے انجام کو ایک فینٹسی، ایک خیالیہ ہی قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس ملک میں اس نوعیت کے خوابوں کے تعبیر پانے کا زمانہ ابھی آیا نہیں اور عرفان جیسے کرداروں کے ایثار کو حقیقت میں ڈھلنے اور کسی تحریک کا پیش رو بننے میں ابھی بہت وقت لگے گا۔ فی الوقت اس ناول کا انجام مصنف کی خوش فکری کا زائیدہ محسوس ہوتا ہے اور ناول کے مجموعی تاثر کو اس کے آغاز اور عروج جیسی شدت کے ساتھ، تناؤ اور اسرار کی کیفیت میں برقرار رکھنے میں مدد نہیں دیتا۔

یہ سب اپنی جگہ ایک حقیقت سہی مگر اس سے بھی بڑی حقیقت یہ ہے کہ محمد سعید شیخ ایک رجائی مصنف ہیں۔ ان کے پانچوں افسانوی مجموعوں کے کردار متنوع صفات، احساسات اور حالات سے متعلق ہونے کے باوجود مجموعی طور پر خوش فکر اور رجائی ہیں اور وہ زندگی کو ایک لایعنی شے قرار دینے کے بجائے اسے ایک بامعنی امر قرار دے کر اسے سمجھنے، سمجھانے اور اس سے معاملہ کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ یہی کیفیت ''ایک اور دریا'' کی بھی ہے۔ اگرچہ ناول کے نسائی کرداروں کی اکثریت (جھیماں، رانو، زرینہ بیگم اور ریشماں وغیرہ) اپنے خوابوں سے ہم قدم ہو کر چلنے کی کوشش میں اپنی زندگی اور اپنے وجود سے ہاتھ دھو بیٹھتی ہے مگر ناول کا اختتام ماضی کی تلخی، تناؤ اور محرومی کو سرگوشی اور ایک بہتر مستقبل کے روبرو لا کھڑا

کرتا ہے، جس سے مصنف کے آنے والے وقت اور نئی نسل پر اعتماد کرنے کا پتہ بھی چلتا ہے اور دیکھے جانے والے خوابوں کی حقانیت پر یقین رکھنے کا بھی۔

''ایک اور دریا'' میں محمد سعید شیخ کے مرکزی کردار کے علاوہ کچھ ضمنی مردانہ کردار بھی تخلیق کے گئے ہیں جیسے نواز، منصور، جمال دین، منشی کرم دین اور چودھری اللہ داد وغیرہ'' اور ان کی کردار نگاری کا حق بھی ادا کیا ہے مگر ان کی تمام تر توجہ کا اصل مظہر ان کے تخلیق کردہ نسوانی کردار ہیں۔ شمیم بیگم (چھیماں) ہو یا زرینہ بیگم، رانو ہو یا ریشماں، الماس ہو یا رابعہ، محمد سعید شیخ نے مختلف طبقوں اور مختلف مزاج کی عورتوں کے کردار اسی مہارت سے تراشے ہیں کہ ہر ایک کی شخصیت اور وجود ایک الگ جہانِ معنی کا در وا کرتا محسوس ہوتا ہے۔ خصوصاً چھیماں اور زرینہ بیگم کی نفسیاتی کشمکش اور اس کشمکش کے زیر اثر حویلی سے کھلے کی طرف نکل جانے اور اپنے حتمی انجام کو پہنچنے کی کتھا بہت ہی مہارت اور ہنر مندی کے ساتھ بیان کی گئی ہے اور قاری کے یہ یقین کرنے میں کوئی امر مانع نہیں ہوتا کہ ان کے نفسیاتی تشنج کا لازمی نتیجہ اسی طرح موت کے گھاٹ اترنا تھا۔ یہی صورت رانی اور ریشماں کی ہے اور ایک اور دریا کو بخوبی پار کر لینے والی رابعہ کی بھی۔ اس سے شاید محمد سعید شیخ یہ باور کرانا چاہتے ہیں کہ کسی عورت کے لیے اپنے عصر میں بہنے والے دریائے حیات کو پار کرنا اس وقت تک ممکن نہیں جب تک کہ اس کا ہاتھ کسی آدرشی مرد کے کاندھے پر نہ ہو یا شاید یہ کہ اپنے ماضی کو ساتھ لے کر چلتے ہوئے فردا کے خزینوں سے فیض یاب ہونا ممکن نہیں ہوتا۔ مستقبل تک ایک نئے عزم اور یقین کے ساتھ ہی پہنچنا ممکن ہے اور اس کے لیے اپنی ذات کے انتشار، خواہش اور ارادے کے ضعف کو اس پار چھوڑ دینا ہی بہتر ہوتا ہے۔

میں نے پہلے بھی کہا تھا کہ ''ایک اور دریا'' کے چالیس برس، پاکستانی تاریخ کے چالیس برس ہیں۔ اس لیے اس ناول کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمارے بہت سے ایسے زخم تازہ ہو جاتے ہیں جو شاید وقت کے ہاتھوں مندمل ہو چکے تھے۔ ان میں سب سے بڑا زخم سقوطِ مشرقی پاکستان کا سانحہ ہے جو ناول کے مرکزی کردار عرفان کو ناول کی ہیروئن رابعہ

سے قریب بھی لاتا ہے اور دور بھی کرتا ہے۔ یہی سانحہ رابعہ کو ایک دریا میں غرق کرنے اور بعدازاں ایک اور دریا کے روبرو لا کھڑا کرنے کا سبب بنتا ہے اور اسی سانحے کے باعث بہت سے لوگوں کی زندگی ٹکڑوں میں بٹتی اور بعد میں ایک موزیک کی شکل میں اکٹھی ہوتی دکھائی دیتی ہے۔ جس سے قاری کے تالیفِ قلب کی صورت بھی پیدا ہوتی ہے اور اس کی رگوں میں اترنے والا زہر آہستہ آہستہ امرت میں تبدیل ہوتا محسوس ہوتا ہے۔

''ایک اور دریا'' کے دیہات اور شہر' لوگ اور مقامات اور بعض کردار اس درجہ حقیقی ہیں کہ ہمیں ان کی شناخت کرنے کے لیے تاریخ کی ورق گردانی کرنے کی ضرورت ہے نہ ماضی میں بہت پیچھے پلٹ کر دیکھنے کی اور اس کا سبب یہ ہے کہ خود مصنف نے اس سارے منظر نامے اور کرداروں کو خود ہماری طرح قریب سے دیکھا ہے۔ ''ایک اور دریا'' صرف ناول نہیں' کسی روحانی طبیب کی' مریض کی نبض پر بغرضِ تشخیص رکھی ہوئی وہ انگلی ہے جو اپنے لمس سے دھیرے دھیرے مریض کی باطن کی پرتیں اتارتی جاتی ہو۔ ایک ایک زخم کو مندمل کرتی ہوئی اور ایک ایک رنج کی لے کو دائمی مسرت کے آہنگ میں ڈھالتی ہوئی۔ اس کوشش میں بھی' کچھ دیر کے لیے اگر تکلیف کے بڑھ جانے کا احتمال ہو بھی تو انجام بخیر ہونے کی امید کے بھروسے پر اسے سہہ لینے میں دشواری نہیں ہوتی۔

''ایک اور دریا'' ایک سے زیدہ پرتیں رکھنے والا ناول ہے جو اپنی اصل میں کناروں سے باہر نکل کر بہتے ہوئے دریا سے مماثل ہے مگر اس کے اندر بہنے والا دریا ایک ہی رخ پر بہتے رہنے کا پابند نہیں۔ ناول کے آغاز میں سیدھا بہنے والا یہ دریا' کچھ ہی دیر بعد پوری شدت سے الٹی سمت میں بہنے لگتا ہے اور آگے چل کر تو اس دریا کے بطن سے بہت سے اور دریا بھی اسی شدت اور تواتر کے ساتھ بہنے لگتے ہیں۔ یوں کہ ہر دریا کے پار بھی ایک اور دریا بہتا دکھائی دیتا ہے اور ہر دریا کے اس طرف بھی ایک اور دریا کے بہتے چلے جانے کا شبہ ہوتا ہے۔ یہ دریا جو کبھی ناول کے اسلوب سے ہم آہنگ ہو کر اور کبھی اس سے منحرف ہو کر اپنی بے ساختہ روانی کا اعلان کرنے پر مصر ہے' ان کرداروں کے باطن سے جڑا ہے' جن میں

جھانک کر دیکھنے میں ہمیں خصوصی دلچسپی بھی ہو سکتی ہے اور جن سے گریز کرنے کی پرزور تمنا بھی اور یہ کیفیت مصنف اور قاری کی ذات تک محدود نہیں۔ خود کرداروں کے ظاہر و باطن کے مابین کبھی فرق اور کبھی ربط پیدا کرنے کی کوشش کے ذریعے اپنی موجودگی کی خبر دیتی ہے تو ناول ''ایک اور دریا'' کی دنیا بہت زندہ اور دل فریب لگنے لگتی ہے۔

''ایک اور دریا'' مصنف کی تخلیقی قوت اور فطری خلاق ہونے پر یقین دلاتا ہوا ناول ہے۔ اس ناول کا آغاز پھیلاؤ' کشمکش اور انجام سب کچھ اس سہولت سے سامنے چلا آتا ہے کہ اس کے پس پردہ کارفرما ہنرمندی اور وہبی بصیرت کی موجودگی کا احساس بہت دیر میں جا کر ہوتا ہے۔ ناول کا منظر نامہ بہت مانوس اور حقیقت کے بہت قریب ہونے کے باوصف' اس میں ایک دل موہ لینے والا اسرار ہے اور زبان' مکالمے اور بیانیے میں کہیں بھی آورد اور تصنع کا احساس نہیں ہوتا۔ شاید اس لیے بھی کہ بیان کی ایک باطنی پرت رکھنے کے باوجود مصنف نے ناول کو کہیں بھی علامتی رنگ دینے یا ابہام اور غیر حقیقی احساسات کا مرقع بنانے کی کوشش نہیں کی' اس لیے ناول میں قاری کی دلچسپی آخر تک برقرار رہتی ہے اور مسلسل مطالعہ روح پر بار نہیں ہوتا۔

''ایک اور دریا'' مجموعی طور پر ایک قابلِ ذکر اور اہم ناول ہے۔ اس ناول کے مطالعے کے بعد میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ پاکستانی ادیب کے لیے اپنے ماضی کی طرف پلٹ کر دیکھنے اور اس کا تجزیہ کر پانے کا کام اب ناممکن نہیں رہا۔ اب ماضی ایک خواب میں ڈھلنے لگا ہے اور گزرا ہوا وقت سُست روی سے کھینچی ہوئی ایک لکیر' جسے تجربے کی چھڑی کی نوک سے کریدنا اور گہرا کرنا ناممکن نہیں رہا۔ سو اب ماضی کی طرف پلٹ کر دیکھنے میں ہرج ہی کیا ہے؟ یوں بھی جو زخم مندمل نہ ہو سکیں ان کو چھیڑتے رہنے ہی میں بھلائی ہے ورنہ لہو کی تہیں چڑھنے کے بعد وہ ایسے ناسور بن جاتے ہیں جن کا رخ ظاہر سے زیادہ باطن کی طرف ہوتا ہے اسی لیے تو تاریخ سے ہارے ہوئے لوگ اپنے ماضی کی طرف پلٹ کر دیکھنے سے ڈرتے ہیں اور موجود کی تلخی اور حقیقت کا سامنا کرنے میں بھلائی جانتے ہیں۔

''ایک اور دریا'' اس امر کا ثبوت ہے کہ محمد سعید شیخ ناول لکھنا جانتے ہیں اور سچ یہ ہے کہ اردو لکھنے والوں میں یہ صلاحیت بہت کم لوگوں کے حصے میں آئی ہے کیوں کہ قدرتِ حق اس طرح کی نعمت کو ہر کس و نا کس پر ارزاں نہیں کرتی۔ لکھنا ایک مہارت سہی مگر ہر مہارت کسی توفیق کے سہارے ہی پروان چڑھتی ہے اور یہ توفیق ہر صاحبِ حال کے مقدر کا حصہ نہیں بنتی۔ مولانا حالی کے الفاظ میں:

قیس سا پھر نہ اٹھا کوئی بنی عامر میں
فخر ہوتا ہے گھرانے کا سدا ایک ہی شخص

محمد سعید شیخ ہمارے ادبی گھرانے کے ایک ہی شخص تو نہیں ہیں مگر ان کے کام پر فخر کرنے میں کوئی ہرج بھی نہیں۔

نہ جنوں رہا......

اردو میں اچھے ناولوں کی کمی سہی پھر بھی ہم یہ دعویٰ کرنے میں مبالغہ کریں گے کہ ہم نے ہر اچھے اردو ناول کو پڑھ رکھا ہے۔

مَیں کہ (شاید) ان تھک پڑھنے والوں میں سے ایک ہوں' کسی حد تک اس زعم میں مبتلا تھا کہ مَیں اردو میں چھپنے والی ہر اچھی تحریر سے باخبر ہوں مگر مرے پندار کو پہلی ٹھیس تب پہنچی' جب مَیں نے (''آج'' میں) خالد طور کا ناول ''کانی نکاح'' پڑھا۔ یہ مختصر ناول ایک تند سیلابی ریلہ بن کر آیا اور میرے اندر کی آبادیوں کو ملیامیٹ کر گیا اور اسے پڑھ کر مجھے خوشی کے ساتھ ساتھ اس احساس نے بے حد رنج دیا کہ مَیں اتنے برس تک اس خوبصورت تجرباتی ناول سے ناواقف رہا۔

محمد سعید شیخ کے ناول ''نہ جنوں رہا'' کی کہانی صریحاً مختلف ہے۔ مَیں اس ناول کے تخلیقی تجربے میں شامل رہا اور اس کے شائع ہونے پر مجھے یقین تھا کہ اردو کے جید نقاد اس ناول کو نظر انداز نہیں کریں گے مگر دو برس ہونے کو آئے اور اردو ناقدین کی چپ ٹوٹنے میں نہیں آ رہی تو مجھے یقین آیا کہ اب ہمارے یہاں کتابیں صرف اور صرف تجویز کیے جانے پر پڑھی جاتی ہیں اور کل وقتی قارئین کا طبقہ معدوم ہونے کو آیا ہے' سو میرا یہ تعارفیہ اس ناول کو ''تجویز'' کرنے ہی کی ایک صورت ہے۔

''نہ جنوں رہا'' ایک جہنم کی روداد ہے جو ایک عورت (گلشن) کے وجود میں دہک رہا ہے۔ وہ آرٹسٹ (مصور) ہے اور ایک مل اونر کی اکلوتی بیٹی۔ منیجر کے بیٹے (ارجمند) سے بیاہی جاتی ہے مگر ماں ہونے کا سکھ شادی کے نو برس بعد ایک جذباتی لغزش کی راہ سے پاتی

ہے' سواس کی اولاد اس کی روح کا ناسور بھی ہے اور اس کے وجود کا افتخار بھی۔ گناہ جب گناہ کا وجود رکھتے ہوئے عبادت بن جائے تو تسخیرِ ذات کا دروازہ کھلتا ہے جو اس ناول کے پہلے صفحے میں وا ہوتا ہے اور آخری صفحے تک کھلا ہی رہتا ہے۔

محمد سعید شیخ نے اس ناول میں بہت سے پیچیدہ کردار تخلیق کیے ہیں۔ گلشن کے میاں ارجمند کے کردار ہی کو لے لیجیے۔ وہ اپنی اولاد پیدا نہ کر پانے کی محرومی سے بخوبی آگاہ ہے مگر اپنے ظاہری اور باطنی دباؤ کے زیرِ اثر گلشن سے جواب طلبی کا سزاوار نہیں بنتا۔ اس دوہری خاموشی کے پردے میں ایک متروکہ محبت کا ملال بھی ہے اور اپنی محبت سے منہ موڑنے پر اپنی انفرادی سطح پر کفارہ ادا کرنے کا خیال بھی۔ سو اس کی معاشی خوشحالی بھی اس کی روحانی بدحالی کا نعم البدل نہیں بن پاتی اور وہ اپنے آپ سے جدل آزما رہتے ہوئے بالآخر موت کے گھاٹ اتر جاتا ہے جو ہر نوع کے رنج اور پچھتاوے سے آزاد ہونے کا مجرب نسخہ ہے۔ معلوم نہیں کس ہندی شاعر کا ایک مصرع ہے: ''موت تو ایک کویتا ہے''۔ ''نہ جنوں رہا'' کے مطالعے کے دوران میں مجھے یہ مصرع بے طرح یاد آیا۔ اس لیے کہ محمد سعید شیخ نے ارجمند کی موت کو بھی ایک کویتا بنا دیا ہے۔

''نہ جنوں رہا'' بظاہر سادہ بیانیے کا ناول ہے مگر اس میں کئی مقام ایسے بھی آتے ہیں جو طلسمی حقیقت نگاری کے زمرے میں رکھے جا سکتے ہیں۔ پیرس میں گزرنے والا وقت' پھر نثار کے ساتھ شب بسری کے بیانیے پر اور اس سے بھی بڑھ کر کرداروں کی باطنی کشمکش کے بیان میں ایک عجیب طرح کا جادوئی رس پایا جاتا ہے جس میں اسلوب کی دلفریبی اور دل آویزی اور چاشنی پیدا کرتی ہے اور ناول اور کردار اپنی سطح سے اوپر اٹھتے' بلند ہوتے محسوس ہوتے ہیں۔

ناول کا مرکزی کردار گلشن ایک ایسے باپ کی بیٹی ہے' دولت جس کی رگوں میں خون بن کر دوڑتی ہے۔ اپنے ہاتھوں کمائی دولت کو بانٹنا ممکن نہیں ہوتا' پھر بھی ارجمند سے جو اس کے جنرل منیجر کا بیٹا ہے' اپنی بیٹی کی شادی کرتے ہوئے گلشن کا باپ اپنی ایک فیکٹری اس

کے نام کر دیتا ہے تا کہ اسے اپنی سطح سے بلند ہونے کا مغالطہ بھی رہے اور غلام ابنِ غلام ہونے کا احساس بھی کیوں کہ دولت اور طاقت کا اتفاقی حصّہ بننے والے اندر سے اور بھی کمزور ہو جاتے ہیں۔ گلشن کا باپ خود افلاس کی مٹی سے اُٹھا تھا اس لیے اسے افلاس سے ڈر لگتا تھا اور وہ جانتا تھا کہ اس کا داماد بھی دوبارہ مفلس ہونے کے خوف سے نکل نہیں پائے گا۔ اس لیے داماد کو ایک فیکٹری عطا کر کے بھی اس کی ثروت مندی میں کمی ہوگی نہ اس کی بیٹی کی معاشرتی اور ازدواجی حیثیت کو دھچکا پہنچنے کا احتمال ہوگا۔ اور ایسا ہوا بھی!

ارجمند سے شادی کرتے وقت گلشن کے ذہن میں کوئی آئیڈیل موجود نہیں۔ وہ فائن آرٹس کی سٹوڈنٹ ہے اور نثار نامی ایک ہم جماعت کے لیے' جو ایک پیدائشی مصور ہے (اور جسے آگے چل کر اس کے بچوں کا باپ بننا ہے) اس کے دل میں شاید کچھ جگہ ہے بھی مگر اس تعلق کے جڑ پکڑنے سے پہلے ہی وہ اس ماحول سے باہر کھینچ لی جاتی ہے اور یوں عفت جو ارجمند کی کزن اور محبوبہ ہونے کے ساتھ ساتھ ایک ماہر دست شناس بھی ہے' کی کہی ہوئی یہ بات پوری ہو جاتی ہے کہ "ارجمند بہت جلد دولت مند بننے والا ہے مگر اس دولت کے آنے کا باعث' عفت نہیں کوئی اور لڑکی ہوگی۔ اس پیش گوئی کے پورا ہونے سے عفت' جو اپنے آپ کو لکیروں کا قیدی سمجھتی ہے' راضی برضا ہونے کے باوجود اندر ہی اندر اپنے سلگتے ہوئے وجود کی پرچھائیں بن کر رہ جاتی ہے۔ وہ پامسٹری سے تو چھٹکارا پا لیتی ہے مگر خود سے' اپنے اندر فروغ پاتے جدل سے چھٹکارا نہیں پا سکتی اور اپنے وجود کے الاؤ سے منہ موڑنے کی کوشش میں ایک سایے سے زیادہ کچھ نہیں رہ پاتی۔

اب ارجمند اور گلشن ہنی مون منانے کے لیے فرانس جاتے ہیں مگر زبیری صاحب ارجمند کے والد کی اچانک وفات کے باعث اپنے تعلق کے جڑ پکڑنے سے پہلے ہی پلٹ آتے ہیں۔ ارجمند اپنے باپ کی موت کے غم سے نکلنے کی راہ اپنے آپ کو ضرورت سے زیادہ کاروبار میں جھونک کر نکالتا ہے۔ اس مرحلے پر اسے ایک اور نوعیت کے غم' اولاد پیدا نہ کر پانے کی محرومی سے بھی واسطہ پڑتا ہے جو وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ارجمند کو خود میں

محصور ہونے اور گلشن کو اس کے والد کے روحانی پیشوا ''نورانی بابا'' تک لے جانے کا سبب بنتا ہے اور بالآخر ارجمند کی موت پر منتج ہوتا ہے مگر نہیں' شاید اس غم کے آگے بڑھنے کا دروازہ ابھی کھلا ہے کیونکہ ارجمند کو ابھی دیر تک موجود رہنا ہے اور اس واقعے کے ردعمل میں سر اٹھانے والے احساسِ گناہ اور پچھتاوے کو بھی' جو اتفاقاً گلشن اور نثار کی ملاقات کا باعث بنتا ہے اور گلشن کو پینٹ کرنے کے دوران میں ایک اور ہی طرح کے جہنم کا دروازہ کھول دیتا ہے۔

مگر گلشن کوئی آبرو باختہ لڑکی نہیں۔ اس لیے یہی لغزش' یہی بھول ایک لذت آمیز اذیت اور حقارت بھرا درد بن کر اس کے اندر پروان چڑھتی ہے۔ وہ اپنے وجود کو کبھی بخار میں ظاہر کرتی ہے اور کبھی ایک ناقابلِ بیان کسل مندی میں' جس پر اداسی کا رنگ غالب ہے۔ سو گلشن خوابوں میں ڈرنے اور جھنجھلانے لگتی ہے مگر ماضی میں جا کر نثار کے ساتھ گزرے وقت کی حقیقت اور نتائج کو بدل دینا اس کے بس میں رہا نہیں اور یہ بے اختیاری اور بھی قوی ہو جاتی ہے' جب اس پر یہ راز کھلتا ہے کہ وہ ماں بننے والی ہے۔ دیکھیے محمد سعید شیخ نے اس مشکل مرحلے کو کس آسانی سے بیان کیا ہے:

''ڈاکٹر کی اس خبر نے اس کے پورے وجود میں سنسنی دوڑا دی' اسے لگا جیسے اس کے روئیں روئیں نے جھنجھنانا شروع کر دیا ہو' ناچنا شروع کر دیا ہو۔ اس کی اجازت کے بغیر۔ اس کی رضا کے بنا۔ یہ خوشی کی ایسی کیفیت تھی جو اس پر بے اختیاری میں طاری ہوئی تھی اور وہ اسے اپنے شعور' اپنے احساس کی گرفت میں لینے کی کوشش کر رہی تھی بلکہ وہ اپنے وجود کی اضطراری حالت کے پیچھے پیچھے بھاگ رہی تھی۔ اس کا چہرہ اس کی اندرونی کیفیت کا آئینہ بن گیا تھا۔ اس کی فیملی ڈاکٹر اس آئینے میں جھانکتی تھی' جس میں روشن چراغوں کا عکس اسے نظر آتا تھا۔ لیکن چراغوں کی اونچی ہوتی یہ لو اچانک ہی مدھم ہو گئی۔ وہ کیفیت' وہ خیال' خوشی کی وہ لہر جو اس کے وجود میں ایک موج سی بن کر اٹھتی تھی۔ اس کے تعاقب میں تھا ایک اور خیال ایک طرح کا سوال' صلیب کی طرح گڑا ہوا' تیز' چمکدار''۔ (ص 123/124)

اب تک بیان کی گئی اس کہانی میں شاید کچھ بھی نیا نہیں۔ ہمارے اردگرد اور ہمارے موجود میں ایسی بہت سی کہانیاں ہماری سنی ہوئی ہیں اور ان کے کئی طرح کے انجام پرنٹ اور الیکٹرانک میڈیا کے ذریعے ہم تک پہنچتے رہتے ہیں مگر کسی بھی کہانی کا نیا پن اس کے بیان کرنے کے ڈھنگ سے جڑا ہوا ہوتا ہے۔ انتظار حسین کے ''آخری آدمی'' کی کہانی کیا ہماری سنی ہوئی نہیں تھی۔ ہرمن ہیسے کے ''سدھارتھ'' ''پائیلو کوہلو کے ''الکیمسٹ'' اور وجے دان دتھا کی ''دُبدَھا'' میں نیا ہے ہی کیا مگر تینوں کہانیاں پھر بھی نئی اور دل موہ لینے والی ہیں کیوں کہ ان کا بیانیہ نیا اور موجود کے عصری بیانیے سے الگ ہے۔ ''نہ جنوں رہا'' کی خوبی بھی اس کی ٹریٹ منٹ ہے۔ محمد سعید شیخ نے کرداروں کو ایک ایک تار الگ کر کے بُنا ہے اور ان کی ذات ہی سے نہیں ان کی روح سے بھی مکالمہ کیا ہے۔

اصل میں ''پتھر بولتے ہیں'' کے زمانے سے محمد سعید شیخ کی ذات پر تصوف کا رنگ کچھ زیادہ ہی چڑھ رہا ہے۔ اب وہ اشیا کو صرف مظاہر کے طور پر نہیں دیکھتے' ان کی موجودگی کی سرّیت کے عیاں کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ ''نہ جنوں رہا'' کے کردار بھی اس طرزِ نگارش کو پیشِ نظر رکھ کر خلق کیے گئے ہیں۔ سو وہ سیدھی سادھی کٹھ پتلیاں نہیں' سوچنے' سمجھنے' پچھتانے اور مٹ جانے والے کردار ہیں' جو ہماری آپ کی نہیں' خود اپنی یادداشت سے بھی محو ہونے کی کوشش میں ہیں۔ یعنی محمد سعید شیخ نے اثبات سے نفی کا راستہ نکالا ہے جو موجود کے ساتھ ساتھ باطنی نفی پر بھی صادق آتا ہے۔ اس طرزِ عمل سے کردار سہ جہتی اور پیچیدہ تو ہوئے ہیں مگر مثالی بننے سے محفوظ رہے ہیں اور ناول کے اسرار میں اضافہ کرتے ہیں۔

محمد سعید شیخ مصلح ہیں نہ رجعت پسند۔ اس لیے ان کے ناول کی ایک زیریں لہر دولت اور ارتکازِ دولت کے معائب کا بیان کرتے ہوئے بھی ناول کے اصل متن پر غالب نہیں آتی۔ اس ناول میں عصری تاریخ پر مباحث بھی موجود ہیں مگر ان میں بلند آہنگی مفقود ہے یعنی یہ ساری کاوش اس پس منظر کو واضح کرتی ہے جو اس ناول کی ایلیٹ کلاس کا پس منظر ہے اور جس میں اس ناول کے کرداروں کا ظاہر اور باطن پنپ رہا ہے۔

اس تناظر میں ارجمند کو جب گلشن کے امید سے ہونے کی خبر ملتی ہے تو اس کا ردِعمل (''ویل ڈن! تم نے تو کمال کر دیا'') اس قدر بے معنی ہوتا ہے کہ گلشن کو بھی اپنے باپ کی طرح ''نورانی بابا'' سے رجوع کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ ذرا دیکھیے تو محمد سعید شیخ نے اس باطنی طلب کو کس خوش سلیقگی سے بیان کیا ہے:

''اور اس نے دیکھا' اس کا باپ اس کے بستر کے قریب کھڑا تھا اور اسے کسمساتے دیکھ کر پریشان نظر آتا تھا۔ وہ اکیلا نہیں تھا۔ ان کے ساتھ ان کا وہ بابا بھی تھا۔ بابا نورانی جو کبھی کبھی ان کی زندگی میں گھر پر آیا کرتا تھا۔ اس کے باپ نے اپنا ہاتھ اس کی پیشانی پر رکھا تو اسے لگا' ایک عجیب سی ٹھنڈک اس کے پورے جسم میں قطرہ قطرہ اتر رہی ہے۔ بابا نورانی نے اپنا ہاتھ اس کی طرف بڑھایا' جسے وہ پکڑنا چاہتی تھی' تھامنا چاہتی تھی۔ وہ جیسے بستر سمیت کہیں بہنے لگی تھی۔ مگر وہ ہاتھ اس سے دور ہوتا گیا اور ساتھ ہی وہ چہرہ بھی۔ وہ رو پڑی اور پھر اس نے اپنے رونے کی آواز سنی''۔ (ص 126)

نورانی بابا اسے اپنے راز کو اپنے سینے میں چھپا کر رکھنے کی ترغیب دیتے ہیں اور یوں یہ راز صرف ارجمند اور گلشن کے بیچ کا راز بن کر رہ جاتا ہے اور اس ناول کے اختتام تک راز ہی رہتا ہے۔

اپنے بچوں کی پرورش کی ذمہ داری وہ خود اٹھاتی ہے۔ اپنے ملازمین اور ورکرز کے لیے فلاحی کاموں کا آغاز کرتی ہے اور یوں وہ کاروبار اور جیسے خود سے بھی دور ہوتی جاتی ہے اور ایک دن یہی دوری اسے اپنے جنون (فائن آرٹس) کے قریب لے آتی ہے۔ اس بار وہ خود اپنے آپ کو پینٹ کرنے کے لیے منتخب کرتی ہے اور یوں اس میں اور شار میں ایک جادوئی رشتہ ایک بار پھر پوری توانائی سے اپنا سر اٹھاتا ہے۔

''اس نے کالے رنگ کا چاک پکڑا اور ایک چہرے کی آؤٹ لائن بنانا شروع کر دی۔ پہلی نگاہ میں اس نے اپنے سامنے جو قطار اندر قطار چہرے دیکھے تھے

اور جن کے خدوخال لرز رہے تھے ایک حالت میں ٹھہرے ہوئے نہیں تھے اور جن میں نحوست اور جرم کا رنگ تھا۔ جسے وہ اپنی نظروں سے شناخت کرنے کی کوشش کر رہی تھی مگر دوسری نظر میں جیسے دائیں سے چہرے محو ہوتے گئے۔ سامنے پہلے ایک قطار چہروں کی رہ گئی اور پھر صرف ایک چہرہ درمیان والا باقی رہ گیا' جس کے خطوط ساکت تھے اور روشن بھی۔ وہ اس چہرے کو پہچانتی تھی۔ ان سب چہروں میں سے یہی ایک کھلا واضح چہرہ تھا جس پر جرم کی سیاہی کا رنگ نہیں تھا اور اس چہرے کی مالک (وہ خود تھی)'' (ص 166/167)

''نہ جنوں رہا'' ایک کرداری ناول ہے' گلشن' ارجمند' احسن' محسن' عفت' ڈاکٹر شہزاد' عافیہ' عفت کی ماں شائستہ اور باپ اصغر اور نثار' سبھی کردار اپنی اپنی جگہ پر اہم ہیں اور ناول کی کہانی کو آگے بڑھانے بلکہ پھیلانے میں ممد و معاون مگر حقیقت میں یہ ناول ایک ہی کردار گلشن کی جیون کتھا ہے جو زندگی بھر میں ایک ہی لغزش کی مرتکب ہوتی ہے اور پھر اپنے مضبوط ارادے اور باطنی قوت کے ذریعے بالآخر اس سے باہر نکلنے کی راہ ڈھونڈنے میں کامیاب رہتی ہے۔

ظاہر ہے کوئی بھی ناول کبھی خطِ مستقیم میں سفر نہیں کرتا۔ محمد سعید شیخ کا ''نہ جنوں رہا'' بھی ایک دلفریب جگ سا پزل ہے جس میں حالاتِ حاضرہ کا تڑکا بھی لگا ہے اور ناول نگار کی صوفیانہ دانش کا بھی۔ خصوصاً افغانستان میں کھیلے جانے والے کھیل کا تجزیہ بڑے ہی موثر انداز میں کیا گیا ہے جس سے ناول کی زمانی صورت کا تعین بھی کیا جا سکتا ہے اور محمد سعید شیخ کے ایک بالغ نظر ادیب ہونے کا ثبوت بھی ملتا ہے کہ جس کے کردار صرف خیالی دنیا میں نشوونما نہیں پاتے' ہمارے ہی ساتھ چلتے پھرتے اور معدوم ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ پھر بھی ''نہ جنوں رہا'' کے در و بست پر اس کے مرکزی کردار کا وجود ہی چھایا رہتا ہے اور اس وجود کے اس ناول پر حاوی ہونے کی بہت سی وجوہ ہیں جن میں سے کچھ کا بیان پہلے ہی ہو چکا ہے۔

مَیں نے پہلے کہا تھا کہ ''نہ جنوں رہا'' ایک جہنّم کی روداد ہے۔ دراصل ہمارا ادب اور دنیا بھر کا ادب کسی نہ کسی طرح کے جہنّم کو پاٹنے ہی کی ایک صورت ہے۔ ''جنت'' ادیب کا موضوع نہیں ہوا کرتی کیوں کہ ادیب کبھی اس طرح بے زبان اور شانت نہیں ہو سکتا کہ جس طرح کی شانتی اور اطمینان' مذہبی راہنماؤں' سادھو مہاراجوں اور رشیوں منیوں کے حصّے میں آتے ہیں۔ ادیب کی جنت اس کا جہنّم ہی ہوا کرتی ہے اور اس کے کرداروں کی بھی۔ گلشن کی جنت بھی اس کے جہنّم کی خلق کردہ ہے اس لیے وہ اس میں رہ کر بھی خوش نہیں رہ پاتی اور اس سے نکلنے کی سعی میں مصروف رہتی ہے۔

زبان و بیان' پلاٹ' واقعات' تجسس اور منظر نامہ کے بارے میں' مَیں کچھ کہنے کی ضرورت نہیں سمجھتا کہ محمد سعید شیخ اب اتنے غیر معروف ادیب بھی نہیں ہیں کہ مَیں ان کی خوبیوں کے بیان میں درسی تنقید کی سطح پر اُتر آؤں۔ مجھے یقیں ہے ''نہ جنوں رہا'' کا مطالعہ آپ کے لیے لطف و انبساط کے کتنے ہی نئے در کھولے گا اور ہو سکتا ہے اس ناول کے مرکزی کردار گلشن کی طرح آپ بھی اپنے جہنّم سے باہر نکل کر ایک ایسی جنت کے دروازے پر آ کھڑے ہوں جو ہمیشہ سے موجود تو رہی ہو مگر اس پر آپ کی نظر اب تک نہ پڑی ہو۔

(28 اگست 2010ء لاہور)

پُتلیاں......ایک تاثر

شہر میں داخلے کے کئی دروازے اور سبب ہو سکتے ہیں۔ اگر غرض صرف شہر کی سیر دیکھنے کی نہیں اور تمنا شہر کے باطن کی خبر لانے کی ہے تو انیس ناگی کا نیا ناول ''پتلیاں'' شہر میں داخلے کا سب سے مناسب راستہ ہے۔

اردو ناول کی بے بضاعتی کسی تبصرے کی محتاج نہیں۔ مغرب کی طرف دیکھے بغیر بھی ہم اپنی ناداری سے بخوبی آگاہ ہیں۔ ہم زمانیت سے مملو تحریریں تو نایاب ہیں ہی۔ ہم نے اپنی تواریخ اور فکری روایت کو بھی درست طور پر سمیٹنے کی کوشش نہیں کی اور اگر کہیں پلٹ کر دیکھنے کی سعی کی بھی ہے تو مسائل کے تجزیے اور بیانیے کی کماحقہ صلاحیت نہ رکھنے کے باعث ہماری تحریر میں ایک خاص طرح کے اتھلے پن اور سرسری واقعیت کو راہ پاتے ہی دیر نہیں لگتی۔ عبداللہ حسین کا ناول ''نادار لوگ'' اور انتظار حسین کا ناول ''آگے سمندر ہے'' اس نوع کی عمدہ مثالیں ہیں۔

انیس ناگی اس عیب سے آزاد ہیں۔ ان کے ناول ہم عصریت کی ''بوباس'' ہی سے مملو نہیں۔ اپنے عہد کی سانس لیتی اور ہر لحہ بدلتی ہوئی زندگی کے پوری طرح امین ہیں اور مزے کی بات یہ ہے کہ انیس ناگی ''روحِ عصر'' کی تلاش میں نکلنے اور اس کی ''تصویر کھینچ دینے'' کے دعوے دار بھی نہیں۔ ناول آغاز ہوتے ہی وہ کسی عام سی گلی، راہ داری یا راستے سے شہر کے قلب میں داخل ہوتے ہیں اور واقعات خود بخود ان کے وجود پر وارد ہونا شروع ہوتے ہیں۔ ان کے کردار دھوپ ہوا اور سائے کی طرح موجود سے نمود کرتے اور فروغ پاتے ہوئے ان کے اطراف میں گھومتے پھرتے دکھائی دینے لگتے ہیں اور ان کے ظاہر و

باطن اور مقدر کی خبر لانے میں انیس ناگی کو ذرا سی بھی وقت اور کوفت کا سامنا نہیں کرنا پڑتا۔

''پتلیاں'' بھی انیس ناگی کے کمالِ فن کا ایک ایسا ہی شاہکار ہے۔ اپنے موجود کے باطن سے جڑے اس ناول میں نظر آنے والی دنیا' کسی جادو بھری کیفیت میں' بے حد سادگی اور آسائش کے ساتھ' کہیں ہمارے اردگرد ہی سے جنم لیتی ہے۔ اور ایک ناقابلِ شناخت مگر پُرلطف احساس کے ساتھ قاری کے وجود کا حصہ بنتی چلی جاتی ہے۔ ایک ایسا لطف جس نے فصلِ نشاط اور لطافتِ طبع سے نہیں' رگوں کو کاٹنے والے زہر سے وجود پایا ہو۔ حلق کو جکڑنے والی تلخی اور روح کو مٹھی میں لے کر بھینچنے والی قوت' یوں تو انیس ناگی کے ہر ناول کا ثمر ہے مگر ''پتلیاں'' میں وہ زندگی کے رس کو کچھ زیادہ ہی تلخ بنانے پر تلے ہیں۔ سچ یہ ہے کہ اسلوبِ تحریر کی سطح پر اس قدر سادگی کے ساتھ اپنے عصر سے ہمدمی کی' اردو ادب میں اس نوع کی کوئی اور مثال مشکل ہی سے ملے گی۔

''پتلیاں'' کے آئینے میں ہم اس روحانی تصادم کو برپا ہوتے دیکھتے ہیں' جس نے ہمیں معذور بنا دینے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی اور جس کے باعث ہم اپنے مصائب اور دشواریوں کے اسباب تلاش کرنے اور ان کا سدِ باب کرنے کی کوشش ترک کر کے موجود و میسّر پر قانع رہنا ہی نہیں سیکھ چکے' اس امر کی توقع بھی کرتے ہیں کہ ہمارے مسائل اور مشکلات کا حل تلاش کرنے کی خدمت بھی کوئی اور بجا لائے۔ ہمارے حصّے کا کام دوسروں کے ذریعے انجام پائے۔ ہمارے افعال کا تعیّن دوسرے کریں اور ہمیں ہماری ناآسودگی اور ابدی حزن سے باہر لانے کی ذمہ داری دوسروں کی ہو۔ ہم کٹھ پتلیوں کی طرح' حرکت میں آنے کے لیے' ان انگلیوں کے حرکت میں آنے کے منتظر رہتے ہیں جو ہمارے مقدر کا تعیّن کرتی ہیں اور ہمارے دائمی حزن اور یاسیت کے پیدا کرنے کا باعث ہیں۔ خود رحمی اور خود اذیتی کی یہ کیفیت ایک دائمی جہنم ہے جس میں ''پتلیاں'' میں نظر آنے والا شہر بھی مبتلا ہے اور خود ہمارا وجود بھی۔

سو ''پتلیاں'' کے کردار دوہری اذیت میں مبتلا ہیں۔ وہ موجود پر قانع رہنا نہیں چاہتے

اوراس کو بدلنے کی کوشش بھی نہیں کرتے۔ وہ اپنے باطنی حصار کو توڑ کر وقت کے تیز دھارے میں اترنے کی خواہش بھی رکھتے ہیں اور کسی جدل میں اترنے اور اپنے بے اعتبار اور بے بس ہوتے چلے جانے کی کیفیت سے آزاد ہونے پر آمادہ بھی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا ظاہری تحرک انہیں موجود کے جبر اور حصار سے باہر لانے کی بجائے انہیں اس حال میں مزید الجھانے کا باعث بنتا ہے اور وہ اپنے وجود کی سلامتی کے لیے اپنے موجود میسر پر قناعت کرنے ہی بھلائی جانتے ہیں۔

مگر ''چتلیاں'' کو صرف اپنے موجود تک محدود کر کے دیکھنا بھی اس ناول کی تفہیم کے لیے کارآمد نہیں ہوسکتا۔ انیس ناگی ایک بالغ نظر ادیب ہیں اور ان کی نگاہ عالمی سطح پر وقوع پذیر ہونے والے جدل اور تبدیلیوں پر رہتی ہے ''چتلیاں'' بھی ایک سطح پر عالمی جبر کے احساس' شناخت اور اس جبر سے باہر نکلنے کی کوئی صورت تلاش کرنے کا استعارہ ہے۔ انیس ناگی' ان انگلیوں کو بخوبی پہچانتے ہیں جو ہماری رفعتِ خیال' روح کی اڑان اور فکری آزادی کے سلب کرنے کے لیے حرکت میں ہیں اور جن کے الجھاوے میں پھنس کر ہم ایک نہ ختم ہونے والے سفر میں برسرِ پیکار رہنے پر مجبور ہیں۔ ''چتلیاں'' جبر کے ایک نامختتم سلسلے کی کتھا ہے۔ اسی لئے میں ناول میں قاری کو کردار ایک دائرے میں گردش کرتے اور ایک بے انت خلا کی طرف بڑھتے محسوس ہوتے ہیں۔ وہ کسی حتمی فیصلے پر پہنچتے ہیں نہ ہی انہیں کسی حتمی فیصلے پر پہنچنا چاہیے۔ یوں بھی کٹھ پتلیوں کی زندگی کا کوئی آغاز ہوتا ہے نہ انجام۔ انیس ناگی کا ''چتلیاں'' بھی ایک خلا سے دوسرے خلا کی طرف بڑھتے رہنے کی ایک صورت ہے اس لئے اس کے کردار اپنے موجود کو بدلنے پر قادر نہیں اور چاہتے ہیں کہ ان کی نجات کا باعث بھی وہی لوگ بنیں جو ان کی اسیری اور بے اختیاری کا سبب ہیں۔

''چتلیاں'' بظاہر ایک باپ بیٹے کی زندگی کے جدل سے جڑے ہوئے سماجی رویوں کی کتھا ہے مگر اپنے اصل میں یہ اس عالمی دباؤ سے جڑا ہے جس نے ہمارے اٹھنے بیٹھنے' کھانے پینے' جاگنے سونے' چلنے پھرنے اور سوچنے نہ سوچنے کی آزادی ہی سلب نہیں کی۔

ہمیں اپنی رضا کے مطابق جینے اور مرنے کا پابند بھی کر رکھا ہے۔ وہ اپنے آپ سے اپنے عصر سے جڑے بھی ہیں اور اس سے الگ بھی ہیں مگر اس موانست اور گریز کو برقرار رکھنے میں آزاد نہیں۔ ہمارے وجود ہمارے اذہان اور ہمارے دوش و فردا کو برقرار رہنے یا بدل دینے کا اختیار کسی اور کو ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ ہمارے اختیار اور ذہنی تموج کو تسخیر کرتی ڈور کے دوسرے سرے پر کس کی انگلی ہے مگر ہمیں اپنے وجود اور اذہان کو شکست کرتی جنبشوں سے ماورا کچھ دیکھنے اور محسوس کرنے کا اختیار نہیں۔ اس لئے کہ ایک خاص ہنرمندی کے ساتھ ہمیں اپنے عصر اور وجود کے جدل میں اس طرح الجھا یا گیا ہے کہ اپنے آپ سے آزاد ہو کر زیست کرنا ہمارے لئے ممکن ہی نہیں رہا۔ ہم ذات' موجود' نابود اور سماج سے شعوری اور لاشعوری سطح پر اس طرح جڑے ہیں کہ ہماری نگاہ پٹ کر اپنے ہی وجود پر پڑتی ہے اور ہم اپنے عصر کو ہر لحہ جکڑتے عفریت سے بہر صورت بے خبر ہی رہتے ہیں۔ جڑوں کی تلاش کے عمل میں ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ ہمارے سروں کی فصل اب پک چکی ہے اور بس کٹنے ہی والی ہے۔

''پتلیاں'' میں انیس ناگی نے ہمیں اس عفریت' اس سرطان کی خبر دی ہے۔ اس ناول میں گھومنے پھرنے والے کردار ہمارے لیے اجنبی ہیں نہ ہی ناول میں سانس لینے والا شہر ہمارے لئے نیا اور انوکھا ہے۔ ہم خود بھی انہیں کرداروں میں سے ایک ہیں اور خود ہمارا شہر بھی' اسی شہر کا پرتو ہے۔ اس ناول کے کرداروں اور شہر کو جکڑنے والے جبر نے بھی کہیں غیب سے جنم نہیں لیا۔ جب لکھنے والے اور لکھی جانے والی شے کے مقدر کا تعین پہلے ہی کر دیا گیا ہو تو جبر کو تشکیل دینے والے ہاتھوں کی شناخت کون کرے؟

''پتلیاں'' میں انیس ناگی نے انہیں ہاتھوں کی طرف دیکھنے اور دکھانے کی سعی کی ہے۔ ہم زمانیت اور ہم عصریت' اس نوع کی تحریر کا ایک ضمنی حوالہ ہوا کرتی ہے اور ''پتلیاں'' میں بھی یہ عنصر ہمارے اذہان کی تشفی اور اطمینان کے لیے ایک اضافی انعام کے طور پر موجود ہے۔ انیس ناگی کے اسلوب اور فکری رویے کے پس منظر میں یہ کوئی نئی بات بھی نہیں کہ وہ

ہمیشہ اپنے عصر اور موجود سے جڑے دکھائی دیتے ہیں۔ خوشی اس امر کی ہے کہ "پتلیاں" میں انہیں اس موانست کے لیے کسی خصوصی کوشش یا کسی خاص نوع کے تردد میں پڑنے کی ضرورت ہی نہیں پڑی۔ اپنی روایتی سادگی، بے تکلفی سے ہمیشہ کی طرح وہ نہایت سست قدموں سے چلتے ہوئے ایک نئے فکری جہنم میں داخل ہوئے ہیں اور اس آگ میں انہوں نے اپنے قاری کو بھی جی بھر کر جلایا ہے۔

مجھے یقین ہے، اپنے اگلے ناول میں انیس ناگی ہمیں اس جہنم سے باہر نکلنے کا راستہ بھی دکھائیں گے۔

سکریپ بک

سکریپ بک انیس ناگی کا غالباً بارہواں ناول ہے۔ ''دیوار کے پیچھے'' کے بعد انہوں نے کبھی پیچھے مڑ کر نہیں دیکھا اور برس ڈیڑھ برس کے بعد ان کا نیا ناول منظر عام پر آ جاتا ہے جبکہ ان کی کتابوں کی تعداد ان کی عمر سے کہیں زیادہ ہوگی۔ اس عمر میں اس قدر تخلیقی وفور اور فعالیت میرے لئے صرف قابلِ قدر نہیں بلکہ قابلِ رشک بھی ہے۔

محمد خالد اختر نے ایک بار فنون میں فیض احمد فیض کی نظم پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ بڈھے (اور وہ بڈھا ابھی ساٹھ برس کا تھا) میں ابھی بہت حرارت ہے۔ اگر اس بات کو پیمانہ بنایا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ انیس ناگی کے وجود میں بھڑکنے والی آگ اگر اس کے قد سے زیادہ نہیں تو اس کے مساوی ضروری ہے بلکہ بقولِ شاعر.

میرے باہر بھی اُجالا ہے مری تنویر سے
میرے اندر بھی مرے قد کے برابر آگ ہے

سکریپ بک اور انیس ناگی کے دوسرے ناول پڑھتے ہوئے جن کا (ایک سہولت میسر ہونے کے باعث) مَیں اولین قاری ہوا کرتا ہوں۔ میں ہمیشہ عجیب سی الجھن کا شکار رہتا ہوں۔ مجھے ان کا ہر ناول پڑھتے ہوئے کچھ ایسا یقین سا ہو جاتا ہے کہ ایسا ناول تو مَیں بھی لکھ سکتا ہوں کیوں کہ زبان و بیان کی سادگی اور واقعات کا عمومی پن کچھ ایسی کیفیت پیدا کرتے ہیں جیسی کیفیت کسی سہلِ ممتنع شاعر کو پڑھ کر وارد ہوتی ہے۔ اچھا ایسا شعر تو مَیں بھی کہہ سکتا ہوں مگر چاہیں تو کہہ نہیں پاتے کیونکہ بظاہر آسان لگنے والے اسالیب ہی دراصل پیچیدہ اور گنجلک ہوتے ہیں اور انہیں مزید ناقابلِ تتبع بناتے ہیں، ان کی اوٹ میں موجود فکر

اور حساسیت۔ ہاتھ سے درست دائرہ کھینچنا پرکار سے دائرہ کھینچنے کے مقابلے میں کہیں زیادہ مہارت چاہتا ہے۔

انیس ناگی کی سکریپ بک اسی مہارت کی ایک مثال ہے۔

اس ناول کا کل دورانیہ سات گھنٹوں پر مشتمل ہے مگر ماضی کی طرف پلٹ کر دیکھنے کے لیے سات گھنٹے کچھ کم نہیں ہوتے۔ مشکل یہ ہے کہ اس ناول کا بہاؤ بیک وقت دو سمتوں یعنی ماضی اور حال کی طرف ہے بلکہ کہیں کہیں مستقبل کی حدوں کو چھونے کی کوشش بھی کرتا ہے اور اس نوع کا ہر عمل روشنی کے ایک جھماکے کی طرح اچانک جگمگا کر اور ہماری آنکھوں کو خیرہ کر کے اسی سرعت کے ساتھ عمومیت کا لبادہ اوڑھ لیتا ہے اور اس کے باوجود مصنف ان کو ہر بار مرکزیت کو برقرار رکھنے اور اسے سہلِ ممتنع کے اسلوب کو اپنا کر انہیں مجتمع کرنے اور کبھی انہیں ایک نئی صورت دینے میں کامیاب رہتا ہے۔

سکریپ بک ایک غیر مربوط ناول ہے اسے ایسا ہونا بھی چاہئے کہ یہ مصنف کا باطنی مظہر بھی ہے اور ایک عہد کے داخلی انتشار کا مرقع بھی۔ بعض شاعروں مثلاً مجید امجد کو پڑھتے ہوئے جو دھیان آتا ہے کہ یہ سب کچھ تو مَیں بھی دیکھتا آیا ہوں پھر یہ میری تخلیق کا حصّہ کیوں نہ بن سکا۔ اسی طرح انیس ناگی کا ناول پڑھتے ہوئے بعض کردار اور واقعات میرے لئے اتنے مانوس ہوتے ہیں کہ مَیں انہیں تخلیق کا حصّہ بنتے دیکھ کر حق دق رہ جاتا ہوں۔ سکریپ بک میں بھی ہر وہ منظر اور ہر وہ چہرہ دکھائی دیتا ہے جو ہمارا پہچانا ہوا ہے لیکن اب ایک ادبی مرقع بن کر ایک کردار میں ڈھل کر ایک عہد کے انتشار کا مظہر بلکہ ایک نئی علامت کا روپ دھار کر ہمیں اپنی گونا گوں معنویت سے دہلا رہا ہے۔ دہلانے کا لفظ مَیں نے جان بوجھ کر برتا ہے کیونکہ سکریپ بک اور انیس ناگی کے دوسرے ناولوں میں ظہور پذیر ہونے والا ہمارا عہد ہے جس کا ہم جزو بھی ہیں اور ہدف بھی۔ اپنی کُنہ میں ایک کانٹوں بھری جھاڑی ہے جو ہمارے لہو کی طرح ہمارے وجود میں سرسرا رہی ہے اور کبھی ہمارے نتھنوں سے داخل کر کے ہمارے تلووں سے باہر کھینچی جاتی ہے۔

غالباً اس طرزِ عمل کو کھردری حقیقت نگاری کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اگر مغرب والے اپنے ناولوں میں حقیقت نگاری کو طلسمی حقیقت نگاری کا لبادہ پہنا کر ہمیں غیر حقیقی واقعات اور اعمال کو بخوشی ہضم کرنے پر مجبور کر سکتے ہیں تو ہمارے ناول نگار کو اپنے عصر کے انتشار اور اس کے تمام تر کریہہ اور قابلِ نفرت پہلوؤں کے ساتھ مصور کرنے اور پیش کرنے کی ممانعت کیوں؟ خصوصاً جب یہ کھردری حقیقت نگاری ایک بڑے سماجی تصادم کا استعارہ اور علامت بھی بن رہی ہو۔

سکریپ بک کے مرکزی کردار نے اس عمل کو آواگون کے سفر پر نکلنے کا نام دیا ہے اور اپنی زندگی کو ایک بچے کی حیرت سے پلٹ کر دیکھنے کا دعویٰ کیا ہے مگر زوالِ عمر کے مرحلے پر سکرپ میں ڈھلتے اور اپنے آپ کو ناکارہ بلکہ فالتو ہوتے ہوئے محسوس کرنے کی اذیت کے ساتھ اس حیرت کا برقرار رہنا ممکن نہیں ہو سکتا تھا۔ اس لیے جلد ہی اس ناول کے مجموعی مزاج پر تلخی اور یک گونہ مذمت کا سایہ پڑتا ہے اور اپنے اختتام تک یہ ناول اس اچھلنے والی تلخی اور نفرت کے سہارے آگے بڑھتا ہے۔

بظاہر سکریپ بک ایک ایسے سرکاری ملازم کی کہانی ہے جو علم و ادب سے اپنی بے پایاں رغبت کے باعث اپنی ریٹائرمنٹ تک اپنے اندر کی حساسیت کو برقرار رکھتا ہے اور یہی حساسیت اسے اپنے ہم جنسوں کے لیے ناقابلِ قبول بنا دیتی ہے۔ وہ اپنے معاشرے کے گھناؤنے طرزِ عمل اور بدلے ہوئے طرزِ فکر سے لاعلم نہیں ہے لیکن اس کے بیچ رہ کر بھی وہ اس کا حصہ بننے کے لیے تیار نہیں ہے۔ وہ جہالت، مکر، فریب، کمینگی اور نفرت جیسے پھیلتے آزاروں کے مابین اپنے سچ اور نیکی سے جس کے وجود کو زندہ رکھنے پر مصر ہے اور کسی بھی حالت میں گھٹنوں کے بل آ کر اپنے آپ سے اور اپنے فطری رویوں سے دست بردار ہونے کے لیے تیار نہیں۔ وہ اپنی مرضی سے جیتا آیا ہے اور اب بھی اپنی مرضی سے جینے کا آرزومند ہے مگر اس کے اردگرد اور موجود کے باطن میں کہیں بہت کچھ بدل گیا ہے۔ وہ ان بے چہرہ ہوتی ہوئی شباہتوں کے درمیان خود کو اور اپنے موجود کو ایک بار پھر نئے سرے سے

شناخت کرنے کی کوشش میں ہے۔ ٹکڑوں میں بٹی ہوئی یادوں کے سہارے ایک مانوس منظر نامے کے توسط سے جس میں بظاہر کچھ بھی نیا اور انوکھا نہیں ہے ماسوائے ان کے غیر مربوط اور بے ترتیب ہونے کے۔ مگر کیا ضروری ہے کہ ہمیں اس مانوس لگنے والی تصویریں واقعی وہی معنی رکھتی ہوں جو ان کے حوالے سے ہمارے اذہان میں مرتب ہوئے ہوں۔

ہم جانتے ہیں کہ سکریپ بک میں جو تراشے اور تصویریں چسپاں کی جاتی ہیں وہ ہر ناظر کے لیے بامعنی اور مرتب کی گئی حقیقت کا بدل نہیں ہوتیں۔ وہ غیر مربوط، بکھری ہوئی اور بظاہر بے معنی ہوتی ہیں اور ان کو ایسا ہی ہونا چاہیے۔ سکریپ بک کے مالک کے لیے وہ اسی صورت میں بامعنی اور پرتاثیر ہو سکتی ہیں جیسا کہ اور جس صورت میں وہ ان کے باہمی تفاعل کو خود سے منسلک محسوس کرتا ہے اس ترتیب میں کسی توازن کا ہونا ضروری ہے نہ کسی معنویت کا موجود ہونا۔ انیس ناگی کی سکریپ بک میں یہی تکنیک استعمال کی گئی ہے اور مرکزی کردار کی زندگی کے متعدد مراحل کو ایک خاص طرح کی بے ترتیبی کے ساتھ مرتب کیا گیا ہے جس سے ایک طرح کے داخلی انتشار کا سراغ ملتا ہے اور اس انتشار کے ایک خاص عہد سے منسلک ہونے کا پتہ بھی۔

میں نے پہلے بھی کہا ہے کہ انیس ناگی کے ناولوں کی دنیا میری اور آپ کی دنیا سے مختلف نہیں مگر اسے خاص طرح کی آسانی کے ساتھ دکھانے، بیان کرنے اور اپنی اصلی صورت میں دوبارہ تخلیق کرنے کی ادا یقیناً نئی اور انوکھی ہے۔ سکریپ بک میں یہ وصف موجود ہے اور اس خاصیت میں مزید اضافہ ہو سکتا تھا اگر وہ زبان پر قدرے اور توجہ دیتے اور پروف ریڈنگ پر ذرا سا دھیان دیتے۔ ایک تخلیقی آدمی کو اس بارے میں محتاط ہونا چاہیے۔

''مَیں ایک زندہ عورت ہوں'' پر دو باتیں

''مَیں ایک زندہ عورت ہوں'' چودہ مختصر ناموں پر مشتمل یونس جاوید کا نیا افسانوی مجموعہ ہے جو کسی نہ کسی سطح پر عورت کی ذات اور نفسیات کا مطالعہ کرنے کی کوشش کا ثمر ہے مگر کیا ان افسانوں میں فیل مچاتی مخلوق کو واقعتاً عورت قرار دینا ممکن ہے اور یہی سوال اس مجموعے کے مرد کرداروں کے بارے میں بھی اٹھایا جا سکتا ہے۔

یونس جاوید کے حقیقت پسند افسانہ نگار ہونے' اس کی زبان و بیان پر قدرت' کردار نگاری پر بے مثل عبور' پلاٹ کی چستی اور واقعات کو ایک پر آسائش روانی سے اختتام تک کھینچ لانے میں مہارت تامہ رکھنے کے سبھی قائل ہیں اور اسی باعث اس کی بیان کردہ کتھائیں پُر تاثیر' سچی اور ہم زمانیت کی بو باس سے مملو ہوتی ہیں مگر ''مَیں ایک زندہ عورت ہوں'' کی کہانیاں صرف رسمی حقیقت نگاری نہیں' تلخ و ترش حقائق کا مرقع ہیں اور ان میں دکھائی دینے والا معاشرہ' ہمارے اندر اور بہ زبردست میں پھیلتا ہوا' ہماری سچائی' ہمارے شعور اور ہماری سادگی کو ہڑپ کر لینے کی فکر میں ہے۔

ان دنوں اردو افسانہ کا مجموعی منظر نامہ تسلی بخش نہیں۔ ''ماسٹرز'' میں صرف انتظار حسین قدرے فعال ہیں مگر اسلامی حکایات' روایتِ فلسفہ' تصوف کے ادوار' اسرائیلی روایات اور جاتک کتھاؤں تک کو کھنگالنے اور الف لیلہ کی شہرزاد سے مکالمہ کرنے کے بعد' اب ان کے لیے ماضی سے جڑے رہنے کی ایک ہی صورت باقی رہ گئی ہے اور وہ ہے' قدیم شہروں کی تہذیبی روایت کی بازیافت کرنا اور اُسے ایک خاص طرح کے ناسٹلجیا کے ساتھ بیان کرنا۔ جس کا ثبوت ان کی کتاب ''دلی کہ ایک شہر تھا'' ہے۔ ان کے ساتھ کے اور قدرے بعد کے

افسانہ نگاروں میں اکرام اللہ اور مسعود اشعر کو قابلِ ذکر گردانا جا سکتا ہے مگر کم کم لکھنے اور اب بہت کم لکھنے کے باعث ان کے نام ذہن پر زور دے کرید آتے ہیں۔ انور سجاد نے پچھلے پچیس برس میں کوئی نیا افسانہ نہیں لکھا۔ لسانی تشکیلات کے داعی اور تجریدیت پسند افسانہ نگاروں میں سے کچھ اپنی ''بدزبانی'' اور کچھ بے زبانی کے ہاتھوں کھیت رہے اور علامت پسندوں نے اپنی وضع کردہ علامتوں کے' ان کے اپنے باطن تک محدود رہنے کے باعث ایک دہائی پہلے ہی ہتھیار ڈال کر اچھے بچے بننے کی کوشش میں تنقید و تحقیق کو اپنے گلے کا ہار کر لیا تھا۔ ایک آدھ نے ادبی جریدہ نکالنے کا روگ پال کر اپنے دنیا زاد ہونے کا اشارہ دیا تو دوسرے نے مدیر بننے کی کوشش میں ناکامی کے بعد ہینڈ بل شائع کرنے والوں کی سرپرستی کرتے رہنے میں عافیت جانی۔ اچھا آپ ہی بتایئے! پچھلے دس برس میں شائع ہونے والے افسانوی مجموعوں میں سے سرحد پار کے افسانہ نگاروں نیر مسعود' سید محمد اشرف' خالد جاوید اور اب شمس الرحمٰن فاروقی کے افسانوی مجموعوں کو نکال کر کتنے مجموعے ایسے ہیں جنہیں قابلِ ذکر گردانا جا سکتا ہو۔ لے دے کے اسد محمد خاں کی ''غصے کی فصل'' اور ''ز بدا'' یا معیار کو اور بھی نیچے لا کر حسن منظر کی ''سوئی بھوک'' کو اور تو اور مجھے تو جاوید شاہین کی ''خوشی کی تین طرفیں'' کی ٹکر کی کوئی اور کتاب بھی پوری کوشش کے باوجود بھی یاد نہیں آ پاتی تو ایسے میں یونس جاوید کی نئی کتاب ''میں ایک زندہ عورت ہوں'' کی اشاعت اور اس کے تمام تر افسانوں میں ایک باطنی وحدت کا موجود ہونا کیا اپنی جگہ پر اہم اور لائق تحسین واقعہ نہیں؟

اردو دنیا بلکہ تمام تر دنیا کے افسانوی ادب کی ''کہانی'' کی طرف مراجعت اب نئی بات نہیں رہی۔ حقیقت نگاری اور طلسمی حقیقت نگاری (Majic Realism) کو آزمانے کا سلسلہ بھی اب پُرانا ہو چکا۔ آج کے افسانہ نگاروں کی شناخت' ان کی ادبی تحریکوں اور ڈھلے ڈھلائے تخلیقی سانچوں کو اپنے اظہار کا وسیلہ بنانے سے زیادہ اپنے موضوع کے اعتبار سے نئے سانچے وضع کرنے سے ہے اور اس سے بھی زیادہ موضوع کو ایک پُرلطف اور پُرتاثیر روانی سے بیان کرنے کی اہلیت کے باعث۔ جس کی معاونت

زبان پر قدرت' مشاہدہ کی بوقلمونی اور بیان کی ندرت کرتی ہے اور افسانہ نگار کی زندگی اور اس کے حقائق سے جُڑ کر معلوم کو نامعلوم اور نامعلوم کو معلوم بناتے چلے جانا۔ ''مَیں ایک زندہ عورت ہوں'' اسی وضع کی ایک منفرد کتاب ہے۔

اسے حُسنِ اتفاق کہیے کہ پچھلے دو ایک برس سے مَیں یونس جاوید کی ان کہانیوں کو مختلف ادبی جرائد میں تواتر سے پڑھتا رہا ہوں۔ ایک افسانے ''آنکھوں کو اب نہ ڈھانپ'' کے سوا ان کہانیوں کے موضوعات کی باطنی وحدت کا احساس مجھے تبھی ہونے لگا تھا۔ ایک افسانے ''صرف ایک دن'' کو مَیں اب اس وحدت سے الگ پہچانتا ہوں کہ اس افسانے کو متوسط طبقے کے ہر ملازم پیشہ شخص کی روداد قرار دیا جا سکتا ہے۔ یوں بھی اس افسانے کا دائرہ ایک خاص گھر اور اسی سے متعلّق دنیا تک محدود ہے۔ یہ اور بات کہ اس دنیا اور کتاب کے باقی بارہ افسانوں کی دنیا کو ایک دوسرے سے ممیّز کرنا دشوار ہے بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ اس کتاب کی دنیا اور ہمارے اردگرد کی دنیا میں بھی کوئی فرق ہے ہی نہیں۔ یہ امر ایک بدیہی حقیقت ہے اور اس سے نابلد رہنے کی ایک اور صرف ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ ہم نے اپنے اردگرد کی دنیا کو دیکھنے اور اس کا تجزیہ کرنے کی کبھی کوئی کوشش ہی نہیں کی ہو۔

''مَیں ایک زندہ عورت ہوں'' انسانی رشتوں کی پامالی' بے حرمتی اور بے معنی ہوتے چلے جانے کی کہانی ہے۔ کہیں اس پامالی اور بے حرمتی کا ذمہ دار مرد ہے تو کہیں عورت اور اس سے بھی بڑھ کر خود ہماری معاشرت' جو نفس اور پیٹ کی بڑھتی ہوئی بھوک اور نایاب ہوتی ہوئی قناعت کا ثمر ہے۔ محبت ایک عام جذبہ ہے مگر اس کتاب میں یہ جذبہ ایک نایاب جنس کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کتاب کا غالب حوالہ' ہوا و ہوس ہے۔ کبھی جسمانی لذت' کبھی روحانی آسودگی اور کبھی ان دونوں ضرورتوں کو گوندھ کر اپنے حقیقی وجود کو بے لباس کرتی ہوئی۔ وقار' اخلاص اور ایثار کے معانی اور دائرے کو محدود کرتی ہوئی۔ تبھی تو محبت کے داعی کو بہ امرِ مجبوری اس بات کے اعلان پر مجبور ہونا پڑا ہے کہ وہ محبت کرتا ہے۔ اس بات سے آگاہ ہوتے ہوئے بھی کہ جھوٹ' مکر اور فریب کی بنیاد پر چلتے اس خون آشام معاشرے کو اس

نیک کام سے جڑے ہے کیونکہ اس کام کو ایک روحانی رفعت اور بے غرض لذت سے انجام دینے والوں کے وجود ان کے باطن کی گندگی اور ان کی کیمیا کے عدم توازن اور انتشار کو نمایاں کرتے ہیں۔ بدہیئت ہوتی ہوئی مخلوق کا آئینے سے بدکنا فطری ہے اور اپنے وجود کو برقرار رکھنے کی خاطر اس آئینے کو توڑنا بھی۔ ''میں محبت کرتا ہوں'' کا مرکزی کردار جتنے جنم بھی لے' اس کے مقدر میں سنگسار ہونا ہی لکھا جائے گا۔ بڑھتی ہوئی سیاہی میں آنکھوں کے نور کا گھلتے چلے جانا فطری امر ہے اور ایک خوش جمال صبح تک ہزاروں لاکھوں روشن آنکھوں کی قربانی دے کر ہی پہنچا جا سکتا ہے۔

''میں ایک زندہ عورت ہوں'' کی عورتیں گھائل اور زخم خوردہ ہیں۔ تیس لاکھ میں بکنے والی فریدہ شاہ اپنی قیمت متعین کرنے کے باوجود ایک عام عورت ہی ہے۔ اس کی فطرت اور برتاؤ میں بدلاؤ تو اپنی بے حرمتی اور پامالی کا یقین ہونے کے بعد آتا ہے۔ جس کے بعد وہ ایک ایسی مشین کی شکل اختیار کرتی ہے جس کا کام صرف روندنا اور روند کر لطف لینا ہے۔ اب اس کے لیے کسی ایک شخص تک محدود رہنا ممکن نہیں۔ وہ جسمانی تجربوں سے گزرے بغیر بھی مدِ مقابل کو راکھ کرنے اور ہوا میں پرِ کاہ کی طرح اُڑا دینے پر قادر ہے۔ اپنی ہی ذات سے مات کھا کر اب اس کی طاقت اس قدر بڑھ چکی ہے کہ اسے ماضی کا عفریت اپنی لپیٹ میں لے سکتا ہے نہ حال اور فردا کی طلسمی لذتیں۔ وہ ڈسی ہوئی ہے۔ اس لیے ڈسنے میں لطف محسوس کرتی اور راکھ کرنے میں لذت پاتی ہے۔ فریدہ شاہ سے فریدہ مراد بننے تک اس کی روح پر لگا زخم مندمل ہوتا دکھائی نہیں دیتا کیونکہ روح ایک سیال شے ہے اور سیال اشیا اپنے وجود پر لگے دھبوں کو اپنی ذات میں سمو تو سکتی ہیں' اپنے آپ سے الگ نہیں کر پاتیں۔

کیا ''میں ایک زندہ عورت ہوں'' کی فریدہ شاہ کو ''زندہ'' اور اس سے بھی بڑھ کر ''عورت'' قرار دینا ممکن ہے؟ پھر بھی مراد کے حوالے سے وہ زندہ عورت ہی محسوس ہوتی ہے۔ اسی طرح کی زندگی سے وابستگی کا شائبہ ''مکمل ہونے تک'' کی انیلا اور ''رسائی نارسائی'' کی بینا پر بھی ہوتا ہے جب فیروز ٹیکسی سے اتر کر ہجوم میں کھو جاتا ہے اور بینا گولڈ

پلازہ میں زیورات سے اٹے شوکیس کے سامنے آتی ہے۔ انیلا کا ایک مرد تک محدود ہونے کی خواہش کرنا اور بینا کا اپنے دونوں بچوں کو جلو میں لے کر ہوا کی طرح سرک جانا' اندر کی عورت کے جاگنے اور سانس لینے کی خبر دیتا ہے۔ ''نامہرباں لمحہ'' کی صبوحی بھی کچھ دیر تک مردہ رہنے کے باوجود ایک زندہ عورت ہے اور ''غریبانِ شہر'' کی راجی پر بھی افسانے کے کلائیمیکس پر زندہ ہونے کا شبہ ہونے لگتا ہے کہ ان تمام مواقع پر یہ سبھی عورت اور صرف عورت دکھائی دیتی ہیں۔ چاہنے اور چاہی جانے والی عورتیں۔ جذبات اور لذت کی رو میں بہتی اور رکتی ہوئیں اور زندگی کے رس کو چکھ کر اس سے حذر کرنے کی کوشش میں اس کے اور بھی قریب آتی ہوئیں۔ اور تو اور ''عزتِ نفس کے لیے'' کی زہرہ بھی ابھی پوری طرح مری نہیں۔ جبھی تو ایک دردمند دل کو کچل کر پچھتاوے کا شکار ہوتی ہے۔ اس سے شاید یہ نتیجہ نکالنا ممکن ہے کہ عورت کے زندہ ہونے کی سب سے بڑی نشانی' اس کے دل میں جذبۂ ہمدردی کا موجود رہنا یا ازسرِ نو بیدار ہونا ہے اور ''میں ایک زندہ عورت ہوں'' مکمل ہونے تک ''رسائی' نارسائی'' ''غریبانِ شہر'' اور ''عزتِ نفس کے لیے'' کے نسائی کردار کہیں نہ کہیں اس جذبے سے مملو دکھائی دیتے ہیں۔

اس کے برعکس ''پسِ دیوارِ زنداں'' کی مسز جواد (اماں) ''لیکن!'' کی ریشم اور Who is she? کی رانو زندگی سے پوری طرح جڑی ہونے کے باوجود مردہ اور تعفن پھیلاتی ہوئی عورتیں ہیں۔ ان میں اگر کچھ فرق ہے تو اتنا کہ مسز جواد کی جنسی تشنگی واضح اور اپنی خودغرضی کا اعلان کرتی ہوئی ہے جبکہ ریشم کی جنسی بھوک ریاکاری کے پردے میں چھپی ہے اس لیے وہ اپنے گناہ پر پردہ ڈالنے کی سعی کرتی ہے اور مسز جواد کے مقابلے میں کہیں زیادہ چلتر اور گھنی محسوس ہوتی ہے۔ ''پسِ دیوارِ زنداں'' کا انجام فطری ہے مگر ''لیکن'' کا انجام غیر متوقع' دل ہلا دینے والا اور Shocking ہے کہ افسانہ نگار نے ریشم کے اندر کے کُھردرے پن کو بڑی دیر میں جا کر ظاہر کیا ہے۔ مسز جواد اور ریشم کے مقابلے میں رانو کا کردار اپنی تمام تر کایا کلپ اور قلبِ ماہیت کے باوجود بہت سادہ اور اکہرا جان پڑتا ہے اور

اس کردار کو ان کرداروں کے ساتھ رکھ کر دیکھنے کی اگر کوئی وجہ ہے تو صرف یہ کہ ان کرداروں کا باطن کہیں نہ کہیں ایک دوسرے کے باطن سے جڑا ہے اور ان میں سے ہر ایک کے وجود پر کہیں نہ کہیں دوسرے کے وجود کا سایہ پڑتا محسوس ہوتا ہے۔

''صرف ایک دن'' ''سوا نیزے پر سورج'' اور ''سبز آنکھوں والی لڑکی'' تین ایسے افسانے ہیں جنھیں ''کرداری افسانہ'' قرار دینا ممکن نہیں کیونکہ ان میں سمٹ آنے والی دنیا ہی ان کے لکھے جانے کا اصل محرک ہے۔ ''صرف ایک دن'' کی دنیا یہی دنیا ہے' جس میں آپ اور مَیں سانس لیتے ہیں۔ اپنی ذات اور انا کے خول میں سمٹی ہوئی۔ عجلت' اضطراب' خودغرضی اور خودرحمی کی شکار۔ جس پر زندہ رہنے کی خواہش سے زیادہ زندگی سے گریز کرنے اور مسرت و شادمانی کے کھوج میں نکلنے کے بجائے ملال اور یاسیت کے زنجے میں پڑے رہنے کی آرزو کا سایہ ہے۔ کیوں کہ ہمارے اردگرد کا ہر شخص ہمیں لحہ لحہ موت کی طرف دھکیلنے اور ہمارے وجود کو ریزہ ریزہ کر کے فضا میں تحلیل کرنے کی کوشش پر مامور ہے اور اگر ہم کسی نہ کسی طرح پھر بھی سلامت رہ جاتے ہیں تو ''سوا نیزے پر سورج'' کے ''سوتو'' کی طرح کہیں کوئی گمنام گولی ہماری زندگی اور اُمنگوں کا خاتمہ کرنے کو موجود ہے۔ ''آنکھوں کو اب نہ ڈھانپ'' اور ''سوا نیزے پر سورج'' یونس جاوید کے دو ایسے افسانے ہیں' جن کو پڑھ کر اپنے قدموں پر کھڑا رہنا ممکن نہیں کیونکہ ان سے ورود کرنے والا حزن' دماغ اور دل سے کہیں زیادہ ہماری انتڑیوں کو اپنی لپیٹ میں لیتا ہے۔ یہ افسانہ نگار کا جادو ہے کہ اس نے بلی اور انسان' ہر دو کی موت کو اس درجہ حزن اور تاثیر سے بھر دیا ہے کہ ان افسانوں کے دوسری بار مطالعہ کرنے کا خیال بھی روح پر گراں گزرتا ہے۔

''سبز آنکھوں والی لڑکی'' کا سیٹھ نواز' ''پسِ دیوارِ زنداں'' کے بہزاد اور سلطان' ''مَیں ایک زندہ عورت ہوں'' کا زبیر الحامد' ''عزت نفس کے لیے'' کا انور' ''مَیں محبت کرتا ہوں'' کے حکیم عطاء' غلام قادر شاہ' مولوی سلطان علی اور جمالا اور ''سوا نیزے پر سورج'' میں چلنے والی گمنام گولی کو چلانے کا ذمہ دار شخص ایسے کردار ہیں جو اس کتاب میں موجود بری عورتوں

کے مقابلے میں زیادہ مکروہ' گھناؤنے اور شقی القلب ہیں بلکہ یہی وہ ناسور ہے جس کا زہر ان عورتوں کی رگوں میں دوڑتا ہے اور ان کے وجود کی صباحت کو دھندلاتا ہے۔ اس کتاب میں بکھری ہوئی عورتوں کی اکثریت قابلِ نفرت سہی مگر لائقِ تعزیر نہیں جبکہ اس کتاب کے بُرے مرد ہر لحاظ سے قابلِ نفرت بھی ہیں اور لائقِ تعزیر بھی بلکہ ان کا مٹا دینا ضروری ہے کہ اس عمل کے بغیر ان عورتوں کو زندہ قرار دینا اور ان کو زندگی کی طرف واپس لانا ممکن نہیں۔

"میں ایک زندہ عورت ہوں" کے افسانوں میں محبت کبھی جنون بنتی دکھائی نہیں دیتی۔ اس کا سبب یہ ہے کہ یہ افسانے ہماری معاشرت اور انفرادی فکر کی بے راہ روی' کردار کی رذالت اور خیر و برکت کی لحہ لحہ مٹتی ہوئی صورت کے آئینہ دار ہیں۔ اس زمانے میں محبت کرنا جرم ہے اور اس کی سزا سنگساری۔ یونس جاوید اس رمز سے بخوبی آگاہ ہیں اور ان کی یہ کتاب قارئین کو اس پیش پا افتادہ حقیقت سے آگاہ کرنے کا ایک وسیلہ۔

رہی اس کتاب کی زبان' اسلوب اور جدید افسانوی تکنیک سے ہم آہنگ ہونے' نہ ہونے کی بحث تو کتاب کے قاری کو اس نوعیت کے کسی الجھاوے میں پڑنے کی ضرورت نہیں کیوں کہ اس نوعیت کے مباحث کو چھیڑنا وہاں سودمند ہوتا ہے جہاں قاری کتاب کے متن سے بے نیاز ہو کر کتاب سے ہٹ کر سوچنے کی ضرورت محسوس کرے۔ "میں ایک زندہ عورت ہوں" موضوعی وحدت اور آخر تک برقرار رہنے والی دلچسپی کے باعث ہمیں اس طرح کے معاملات کی طرف پلٹ کر دیکھنے کا موقع ہی نہیں دیتی۔ یہی اس کتاب کی انفرادیت ہے اور اس کتاب کے خالق کا اعزاز بھی اور ڈاکٹر انیس ناگی' قیصر نجفی' ناصر شہزاد اور ڈاکٹر شاہین مفتی نے اس سمت میں بڑی خوشدلی سے توجہ دلائی ہے۔

تاہم واضح ہے کہ اسلوب کی ندرت' تنوع اور بیان کی سحر کاری کے لحاظ سے بھی یہ کتاب' کسی بھی اچھی کتاب کے مقابلے میں رکھی جا سکتی ہے کیوں کہ چالیس برس کے ریاض کے بعد یونس جاوید اب اس مقام پر آ کھڑا ہوا ہے کہ اسے اپنی ذات میں ایک دبستان قرار نہ دینا کنجوسی ہوگی۔

مچھلیاں شکار کرتی ہیں......ایک تاثر

امجد طفیل سے محبت اور تعلق کے رشتے کو تیس برس ہونے کو آئے ہیں۔اس سے پہلی ملاقات میرے عنفوانِ شباب اور اس کے لڑکپن میں ہوئی تھی اور اس نامناسبت کا نتیجہ یہ نکلا کہ مدت تک مَیں نے اس کے ادبی سفر کو توجہ کے لائق ہی نہیں جانا۔ پھر مَیں نے اس کے چند فکری/تنقیدی مضامین پڑھے اور دھیرے دھیرے اس کی علمی بصیرت کا قائل ہوا۔ نفسیات اور فلسفہ سے اس کی رغبت نے بھی مجھے متاثر کیا اور مَیں اس کے ہم عصر لکھنے والوں میں اسے نسبتاً سنجیدگی سے پڑھنے لگا۔

یہ سب ہے مگر اس کی کتاب ''اینٹیک شاپ'' پہلے دن سے مجھے ملنے کے باوجود بھی مَیں نے اب تک نہیں پڑھی۔ کیوں؟ اس کا کوئی جواب میرے پاس موجود نہیں۔شاید اس وقت مَیں آج کے ایک متروک افسانہ نگار کی محبت میں کسی اور سے اچھا افسانہ نگار ہونے کی توقع ہی نہیں رکھتا تھا یا شاید مَیں افسانہ نگاروں کے ایک Vicious Circle کا اسیر تھا۔ لکھنے اور پڑھنے والوں کی کنڈیشننگ کی کیا کیا صورت ہو سکتی ہے' میری ذات اس کنڈیشننگ کی ایک دلچسپ مثال ہے۔مَیں اب بھی شاید ایک دائرے ہی میں گھوم رہا ہوں مگر خود تنقیدی عمل کی یہ کہانی پھر کسی وقت؟

''مچھلیاں شکار کرتی ہیں'' امجد طفیل کے افسانوں کی دوسری کتاب ہے۔اس کتاب میں کل پچیس افسانے ہیں جو اس نے پچھلے پندرہ برس (1991ء تا 2005ء) کے مابین لکھے ہیں۔ایک افسانہ نگار کے لیے افسانہ نگاری کی یہ رفتار کچھ زیادہ خوش کن نہیں مگر مَیں اس رفتار کو نامناسب بھی نہیں سمجھتا کہ بذاتِ خود میں نے پچھلے پینتیس برس میں صرف پندرہ

کہانیاں لکھی ہیں۔ اس لیے مجھے ناصح بننے کا کوئی حق نہیں۔

امجد طفیل کی اس کتاب کا میں نے ایک ایک لفظ پڑھا ہے۔ اس کا ثبوت میرے پاس موجود نسخے میں پروف ریڈنگ اور پرنٹنگ کی اغلاط کی درستی کا کام ہے۔ یہ عمل میری عادت سہی مگر میں ہر کتاب کو اس طرح نہیں پڑھتا۔ اس کتاب پر اس قدر دیدہ ریزی کا سبب کچھ اور ہے۔

دراصل ''مچھلیاں شکار کرتی ہیں'' کا مطالعہ آغاز کرتے ہی مجھے اس امر کا واضح احساس ہوا کہ یہ کتاب وقت اور الفاظ کو کفایت سے برتنے کی ایک مثال ہے۔ موضوعات کی سطح پر زندگی سے اس قدر رجوع ہوئی اور لفظوں کو کفایت شعاری سے برتنے کے باعث تحریری شکل میں اس قدر گتھی ہوئی اس جیسی کتاب کسی اور نے کاہے کو دیکھی ہوگی۔ اس طرح کی کوئی اور مثال اگر ہے تو وہ عبداللہ حسین کی ''نشیب'' ہے مگر وہ امجد طفیل کی کتاب کی طرح تھری ڈائمینشنل نہیں۔ امجد طفیل کیوبک آرٹ سے منسلک مصوروں کی طرح زندگی کو یک رخی یا یک سطحی انداز میں موضوع نہیں بناتے۔ ان کے نفسیات دان ہونے میں کسی کو کیوں شبہ ہوگا اور یہ کتاب ان کے معاشرتی نفسیاتی مطالعوں کی ایک پوتھی سہی مگر یہ پوتھی الجھے ہوئے دھاگوں اور آپس میں آمیخت ہوتے ہوئے رنگوں کا ایک کولاژ ہے، جس کا ہر لفظ بامعنی اور ہر جملہ ایک زندہ تجربے کا امین ہے۔

افسانہ اگر افسوں پھونکنے کا عمل ہے تو امجد طفیل کی یہ کتاب جادو کی پٹاری ہے۔ مجھے کم و بیش سبھی کہانیاں پڑھتے ہوئے یہ احساس رہا کہ یہ سب تو میں بھی جانتا ہوں۔ یہ سب تو میرے بھی دل میں ہے۔ یہ سب کچھ تو میں بھی لکھ سکتا تھا۔ مگر نہیں میں اگر یہ سب کچھ لکھنے پر قادر ہوتا تو اب تک لکھ چکا ہوتا۔ مجھے اسے اس قدر موخر کرنے کی کیا ضرورت تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کہانیوں کا لکھنا امجد طفیل ہی کے مقدر میں تھا۔ ہر شخص اپنی توفیق کے مطابق ہی کچھ کر پاتا ہے۔ امجد طفیل کو جو کچھ عطا ہوا وہ میری توفیق سے بڑھ کر ہے۔ اس لیے ان کہانیوں کو لکھنا اسی کے بس میں تھا بلکہ ایسی بہت سی اور کہانیاں بھی جو ابھی لکھے جانے کے

انتظار میں ہیں۔

امجد طفیل کے افسانوں کی دنیا میری دنیا سے مختلف نہیں۔ وہی بزرگوں کی مدد سے شادی کے بندھن میں بندھنے والے میاں بیوی' جیون ساتھی سے چھپا کر رکھی ہوئی محبوبہ یا محبوب' معاشرتی مجبوریوں میں جکڑے کردار' آدرش اور ذات کے بندھن میں اُلجھے انسان' طمع اور ہوس کے شکار لوگ' ابدی نا آسودگی کے جالے میں اُلجھی زندگی۔ سب کچھ ہمارے اردگرد اور سامنے سے چنا ہوا مگر سب کچھ کس قدر انوکھا اور الگ سا۔ سہ جہتی' جیسے کوئی کسی Object کو مختلف جگہوں سے جھک جھک کر دیکھ رہا ہو۔ سچ کہتا ہوں مجھے تو امجد طفیل کی حساسیت نے دہلا دیا۔

''مچھلیاں شکار کرتی ہیں'' کے فلیپ پر محمد حمید شاہد نے درست کہا کہ ''اس کے ہاں تخیلِ محض کے تعاقب میں کردار پرچھائیاں نہیں بنتے'' مَیں کہتا ہوں کہ اس کے یہاں تو پرچھائیاں بھی کردار بنتی نظر آتی ہیں اور یہ اسی حساسیت کے باعث ہے جس کا مَیں نے ابھی ذکر کیا۔

چلیے دیکھیے ''تکون'' اور ''کج مدار'' کتاب کے پہلے دو افسانے ہیں۔ بظاہر الگ الگ مگر باطنی طور پر ایک دوسرے سے جڑے ہوئے۔ پہلے افسانے کی تکون ''میاں بیوی اور وہ'' ہے اور دوسرے کی ذاتی اغراض کے باعث پیدا ہونے والا تصادم مگر اس پیچیدہ عمل کو افسانے کا موضوع بنانا اور ایک مثالی اختصار کے ساتھ سنبھالنا بہت مشکل تھا۔ امجد طفیل نے اپنی سہ جہتی تکنیک کے ذریعے ان کہانیوں میں وہ رفعت پیدا کردی ہے جسے "Magic Realism" کہا جاتا ہے اور یہ کوئی معمولی بات نہیں۔

یہ "Magic Realism" امجد طفیل کی سبھی کہانیوں کا خاصہ ہے۔ ''آنکھ نہیں بھرتی'' کے اکمل کی حقیقت پسندی' ''مچھلیاں شکار کرتی ہیں'' کا بنیادی وصف ''پہلا تاثر'' اور ''برزخ'' کے دوزخ ''تعلق کی ڈور'' کا انجام اور ''فیصلہ'' کے مرکزی کردار کا فیصلہ' اسی جادوئی حقیقت پسندی کی مختلف شکلیں ہیں۔ لکھنے والے میں یہ صفت زندگی کو بہت قریب

سے اور بہت غور سے دیکھنے پر پیدا ہوتی ہے اور امجد طفیل کے یہاں اب یہ ایک عمومی رویہ بن گئی ہے۔

شاعر نے کہا تھا

"سیف انداز بیاں رنگ بدل دیتا ہے
ورنہ دنیا میں کوئی بات نئی بات نہیں!"

مگر میرا خیال ہے کہ رنگ صرف "اندازِ بیاں" بدلنے سے نہیں' اندازِ نظر کے بدلنے سے بھی بدلتا ہے۔ امجد طفیل کی اس کتاب "مچھلیاں شکار کرتی ہیں" میں یہ دونوں صفات بیک وقت موجود ہیں۔ اس کے کہنے کا ڈھنگ بھی نیا ہے اور دیکھنے کا انداز بھی اور کہی ہوئی بات بھی۔ اس لیے اس کے افسانے کی تاثیر سہ افزوں ہے جو اس کی کہانیوں اور کرداروں کو یاد رکھنے اور ہماری یادداشت کا حصہ بنانے میں مدد کرتی ہے۔

"الفراق" "ایک ملاقات کا منظر" اور "مسخرے کا خواب" کی داد منشا یاد دے چکے۔ مجھے "توتوں کے لیے ایک نصیحت" اور "پرچھائیں" کی داد دینا ہے اور "روانگی" "بند دروازہ" اور "گولڈن جوبلی" کے حوالے سے اپنے تحفظات کا اظہار کرنا ہے کیوں کہ یہ تینوں افسانے اس جادوئی تاثیر سے معرائی ہیں۔ مَیں اب تک جس کا کہ اسیر رہا ہوں۔ "روانگی" میں مرکزی کردار کے روانگی کو ملتوی کرتے جانے اور "گولڈن جوبلی" اور "بند دروازہ" میں زندگی کی طرف لوٹنے کی جو موہوم سی وجوہ بیان کی گئی ہیں یا جن کو اجاگر کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ اسے سعیِ نامشکور یہ سعیِ ناکام کہنا ہی مناسب ہوگا۔ پھر بھی یہ افسانے زبان و بیان کے کرشمے سے عاری نہیں۔

امجد طفیل کا ایک اور کمزور افسانہ "ناٹ گولڈ" ہے مگر اس افسانے کی اصل کمزوری اس افسانے کا عنوان ہے۔ منشا یاد نے امجد طفیل کے افسانوں کے عنوانات کو نہایت بامعنی' موزوں اور متوجہ کرنے والے قرار دیا ہے مگر اس افسانے کے عنوان میں یہ خوبی موجود نہیں کیوں کہ یہ عنوان نفسِ مضمون سے لگا نہیں کھاتا۔ ہاں اسے "ناٹ گولڈ" کے بجائے "ناٹ

گوڈ'' کر دیا جائے تو شاید بات بن جائے مگر میرا مشورہ صرف ایک ادبی مشورہ ہے۔ عنوان بدلنے سے پہلے اس کے سیاسی اور سماجی پہلوؤں پر بھی غور کر لیا جائے تو اچھا ہوگا۔

اور ہاں! امجد طفیل کے بعض افسانوں جیسے ''اندھا کنواں'' ''دھی رانی'' اور ''پرچھائیں'' میں کچھ آپ بیتی کا سا مزہ ہے۔ یا شاید یہ آپ بیتی ہی ہے۔ اس ضمن میں مجھے صرف یہ کہنا ہے کہ اس نوع کا افسانہ ایسے تجربے سے متعلق شخص ہی لکھ سکتا ہے۔ اسی لیے ان کی تاثیر دوچند اور تاثر زندہ تر ہے۔

''ٹھٹھرتا شہر'' ''مسخرے کا خواب'' ''مسلسل شہر افسوس میں'' اور ''اندھا کنواں'' ایسے علامتی افسانے ہیں جن کا خمیر سماجی حقیقت نگاری کے مادے سے اٹھایا گیا ہے اور جن میں بیان کی گئی حقیقت دیر تک اور دور تک ہمیں اپنے ساتھ چلتی محسوس ہوتی ہے۔

مجموعی طور پر امجد طفیل کی کتاب ''مچھلیاں شکار کرتی ہیں'' ایک عمدہ کتاب ہے جسے اسلوب' زبان و بیان اور تجربے' غرض ہر سطح پر سراہا جانا چاہیے کہ دروں بینی اور ژرف نگاہی کے باعث اس میں بیان کی گئی حقیقتوں کی سطح ابدیت کی حدوں کو چھونے لگی ہے اور یہ کوئی معمولی Achievement نہیں۔

(30 اپریل 2008ء لاہور)

سہ جہتی افسانے

امجد طفیل ادبی حلقوں میں اسی کی دہائی میں فعال ہوئے اور میں 1984ء میں تیرہ برس کے لیے ملتان یاترا پر چلا گیا تھا مگر موسمِ گرما کی تعطیلات میں ہر برس لاہور آنے اور احباب سے طویل ملاقاتوں کے باعث ہم ایک دوسرے کی ادبی پیش رفت سے بے خبر نہیں رہے۔ وہ غالباً پنڈی میں تھے جب ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''اینٹیک شاپ'' (1990ء میں) شائع ہوا اور انہوں نے مجھے پاک ٹی ہاؤس کی ایک ملاقات میں عنایت کیا۔ ان کا دوسرا مجموعہ ''مچھلیاں شکار کرتی ہیں'' (2007ء میں) چھپا اور مجھ تک پہنچا۔ تب تک مجھے لاہور پلٹے دس برس ہو چکے تھے اور مَیں ادبی حلقوں میں حاضری لگواتا رہتا تھا۔ اس لیے مَیں نے اس مجموعے کی تقریب رونمائی میں شرکت کی۔ مضمون پڑھا جو بعد میں ''ماہِ نو'' میں چھپ بھی گیا۔

اجمال اس طول کلامی کا یہ ہے کہ امجد طفیل مسلسل میرے دل کے قریب رہے ہیں۔ مَیں نے انہیں بڑے ہوتے اور اپنا مقام بناتے دیکھا ہے اور ان لوگوں میں سے ہوں جو ان کی ترقی کو اپنی ترقی جانتے ہیں۔ اب ان کی کتاب ''میرے افسانے'' آئی تو میرا خیال تھا کہ یہ ان کے نئے افسانوں کا مجموعہ ہوگا مگر یہ ان کی پہلی دو کتابوں کا منی کلیات نکلا۔ خیر یہ بھی اچھا ہے کہ کتاب کا دستیاب رہنا بھی بہت اہم ہوا کرتا ہے۔

''اینٹیک شاپ'' اور ''مچھلیاں شکار کرتی ہیں'' ایک ہی فکری رویے کی دو کڑیاں ہیں اور وہ ہے ایک زیرک نگاہ شخص کی حیثیت سے اپنے موجود میں فرد کی بدلتی ہوئی نفسیاتی حالت اور سماجی کیفیت کی خبر رکھنا۔ وہ اپنے کم و بیش تمام افسانوں میں انسانی نفسیات اور فرد

کے تعامل کو مغائرت' احساسِ تنہائی' لاحاصلی اور فکری بُعد کے حوالے سے سمجھنے اور سمجھانے کی سعی کرتے ہیں اور استعارے اور علامت اور کہیں کنایہ کے توسط سے ملکی اور عالمی سیاسی اور سماجی کروٹوں کو موضوع بناتے ہیں۔ ''سرکس کا گیند'' کے مسخرے کی موت کا المیہ بھی یہی لاتعلقی اور ذات مستی کا آسیب ہے جس میں ایک گیند کے بدل جانے یا گم ہو جانے پر کسی کی نگاہ پڑ ہی نہیں سکتی کیونکہ ہماری نظر نظارے کی کیلی ہوئی ہے اور ہم منظر کے غیاب میں دیکھنے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ اس افسانے کا کمال یہ ہے کہ اس کی دنیا کو پھیلا کر ہم اس کا اطلاق دنیا اور کائنات پر کر سکتے ہیں کہ اس ہجومِ انتشارِ نظر میں ہمارے اذہان صرف نظارے کی چکا چوند سے بندھے ہیں اور ہم حادثے یا حادثات کے غیاب سے ناآگاہ ہیں اور رہیں گے۔ مجھے یہ افسانہ پڑھتے ہوئے مجید امجد کی نظم ''دوام'' بہت یاد آئی۔ اس کے باوجود کہ امجد طفیل نے بدلے ہوئے ناظرین کا ذکر نہیں کیا۔ اس افسانے کی تاثیر میں کمی نہیں آتی۔

''ایک ایکٹ کا زمانہ'' ہماری سیاسی تاریخ اور نظامِ حکومت پر گہرا طنز ہے۔ حبیب جالب نے کہا تھا:

کہاں قاتل بدلتے ہیں' فقط چہرے بدلتے ہیں
عجب اپنا سفر ہے فاصلے بھی ساتھ چلتے ہیں

تو یہی لاحاصلی اس سفر کا بھی حاصل ہے جو کابوس بن کر امجد طفیل کے کئی افسانوں پر چھائی ہوئی ہے اور ہمارے عہد کے فرد کے باطنی اضطراب کی غماز ہے۔ جو یکسانیت' عدم تحفظ' احتیاج اور ذات پر بے اعتمادی کا شاخسانہ ہے۔

سفر امجد طفیل کے افسانوں کا مستقل موضوع ہے۔ ان کے کئی افسانوں ''وہ جو سفر پر نکلے'' ''زیرو اسکوائر'' ''سفر جس کی کوئی منزل نہیں'' ''بھولی بسری کہانی'' وغیرہ کا مرکزی استعارہ سفر ہے جس کا ثمر لایعنیت اور لاحاصلی ہے۔ ''وہ جو سفر پر نکلے'' سفر وسیلۂ ظفر کی اس طیر کو رد کرتا ہے اور زیرو اسکوائر یکسانیت اور لاحاصلی کی کیفیت کو دوام عطا کرتا ہے۔

''سفر جس کی کوئی منزل نہیں'' تاریخی جدلیات کے ذریعے ارضِ پاک کے ساتھ کیے گئے کھلواڑ کا احاطہ کرتا ہے تو ''بھولی بسری کہانی'' نسل در نسل غاصب ومحکوم کے متحرک مگر معروضی تبدیلی سے مبرا مقدر کا حوالہ ہے۔ اس طرح سفر کی ہر نوعیت پر ایک سُری رنج اور لاحاصلی کا غلبہ ہے جو ہمارے عہد کی اجتماعی نفسیات کا عکاس بھی ہے اور اسے متعین کرنے کا سبب بھی۔ امجد طفیل کے افسانوں کا دوسرا مستقل موضوع فرد کی ذات میں پیدا ہونے والا خلا ہے جو موجود کی حقانیت کو مغالطہ اور خود پر اعتماد کی حالت کو حباب بنا دیتا ہے ''اپنے شہر میں اجنبی'' ''جمع تفریق ضرب تقسیم۔ زیرو'' ''وہ خط جو پوسٹ نہ ہو سکا'' ''زیاں کی رُت'' اور ''مگر اس کارِ دنیا میں'' ایسی ہی وجود و عدم کو متزلزل کرنے والے افسانے ہیں۔ ان افسانوں میں کہیں سے شک اور عدم اعتماد کی کونپل پھوٹتی ہے اور امر بیل کی طرح جلد ہی وجود کو اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے۔ اس کونپل کی آبیاری اس نامعلوم کی آب جو سے ہوتی ہے جو ہر معلوم شے کو کھوکھلا کرنے کے لیے اس کے باطن سے ظہور کرتی ہے اور موجود پر چھا جاتی ہے۔ ریشم کے کیڑے کی طرح جو اپنے ہی کوئے میں گھٹ کر دم دے دیتا ہے۔ امجد طفیل کے اپنی تلاش میں نکلے ہوئے کردار ایک نامختتم سفر میں رہتے ہیں اور زیست کی لاحاصلی کا استعارہ بن جاتے ہیں۔ دکھ اس بات کا ہے کہ یہ کردار ہمارے لیے غیر یا اجنبی نہیں۔ ہمارے آئینوں میں انہی کے عکس دکھتے ہیں اور ہم خود سے مل کر دراصل انہی سے مل رہے ہوتے ہیں اور امجد طفیل کے افسانے ''دونوں ایک ہیں'' میں تو یہ یگانگت اور اشتراک کھل کر سامنے آ جاتا ہے۔

امجد طفیل نے تاریخ، سماج اور وقت کی کروٹوں سے بھی وجودی اعمال کو سمجھنے کی سعی کی ہے۔ اس ضمن میں ''تخت'' بکھرے اوراق کی کہانی'' ''بھولی بسری کہانی'' اور ''انٹیک شاپ'' خصوصیت سے ذکر کیے جانے کے لائق ہیں۔ ''انٹیک شاپ'' کو تو میں اردو میں طلسمی حقیقت نگاری کی اولین مثال قرار دوں گا۔ گھٹے ہوئے قد کا دکاندار جب دربار کے دروازے سے اندر داخل ہو کر مقابل کھڑے پہریدار کے نیزے سے نیزہ مل کر سوئے

ہوئے دربار کو جگا دیتا ہے تو یہ منظر مجھے مارکیز کی ہیروئن کے چادروں کے ساتھ اُڑ جانے کے طلسمی معجزے سے زیادہ حقیقی لگا اور یہ میک ریئل ازم امجد طفیل کی اکثر کہانیوں کا خاصہ ہے۔ ''آنکھ نہیں بھرتی'' ''پہلا تاثر'' اور ''برزخ'' کے دوزخ ''تعلق کی ڈور کے انجام'' اور فیصلہ کے مرکزی کردار کا فیصلہ اسی جادوئی حقیقت نگاری کی مختلف شکلیں ہیں۔ مَیں نے پہلے بھی لکھا تھا کہ لکھنے والے میں یہ صفت زندگی کو بہت قریب سے اور بہت غور سے دیکھنے پر پیدا ہوتی ہے اور امجد طفیل کے یہاں اب یہ ایک عمومی رویہ بن گئی ہے۔

امجد طفیل اردو افسانے کی روایت سے آگاہ بھی ہیں اور اس کے ناقد بھی۔ حقیقت نگاری سے تجریدیت' صارفیت اور پس صارفیت تک کا فکری اور تخلیقی سفر اس کی نگاہ میں ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اس نے کسی فکری یا تخلیقی تحریک کا تتبع کرنے کے بجائے اپنے لیے الگ راستہ نکالا ہے اور یہ راستہ تواریخ اور ذاتی گھاؤں کے الجھاؤ میں انسانی مقدر کی شناخت کا ہے اور وہ اس گتھی کو روایت' فلسفے اور نفسیات کی مشترکہ کلید سے سلجھانے کی سعی کرتے ہیں۔ مَیں نے پہلے بھی اپنے مضمون میں انہیں تھرڈ ڈائمینشنل افسانہ نگار کہا تھا اور مجھے اب بھی اپنی رائے پر اصرار ہے۔ اس لیے کہ وہ کیوبک آرٹ سے منسلک مصوروں کی طرح زندگی کو سہ جہتی انداز میں دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس طرح ان کا بیانیہ اور کردار پرت در پرت کھلنے اور نہاں ہونے لگتے ہیں اور قاری پر ایک جادوئی اثر چھوڑ جاتے ہیں۔

''تکون'' ''انٹیک شاپ'' اور ''مچھلیاں شکار کرتی ہیں'' ان کے شاہکار افسانے ہیں۔ یہ موضوع کے لحاظ سے الگ اور انوکھے تو ہیں ہی' اسلوب اور بیانیے کے حوالے سے بھی خاص ہیں۔ ''انٹیک شاپ'' کے انجام نے اگر مجھے ''سی می نون'' کی یاد دلائی تو ''مچھلیاں شکار کرتی ہیں'' نے اتالوکلوینو کی ''چاند کی دوری'' کو ایک بار پھر میری یادداشت میں منور کر دیا اور ''تکون'' نے امرتا پریتم کی ایک قاتل کہانی کے بھولے بسرے خدوخال اُجال دیے۔ اس کے باوجود کہ ان تینوں لکھنے والوں اور ان کی کہانیوں سے امجد طفیل کے

کسی افسانے کی مماثلت ہے نہ اشتراک۔ ہاں! کوئی قدر مشترک ہے تو وہ روح اور وجود کو اسیر کر لینے والے تاثر کے باعث ہے۔ ''اینٹیک شاپ'' کا آخری منظر ''مچھلیاں شکار کرتی ہیں'' کا انجام اور ''سکون'' اور ''لکڑی کا بت'' کے احساس کو مضروب کرنے والی جراحت اپنے تاثر میں بھی خاص ہے اور رنگ ڈھنگ میں بھی اور شاید اردو افسانے کی روایت میں بھی سب سے الگ اور نئی ہے۔

''اینٹیک شاپ'' اور ''مچھلیاں شکار کرتی ہیں'' دونوں افسانوی مجموعوں کی نثر کفایت لفظی اور لفظ کو اپنے ہمہ جہتی معانی میں استعمال کرنے کی مثال ہے۔ امجد طفیل نے ''مگر اس کارِ دنیا'' کے سومختصر افسانے لکھے ہیں اور اس لیے نہیں کہ اس میں طویل افسانہ لکھنے کا دم نہیں بلکہ اس لیے کہ وہ لفظوں کے ضیاع اور لایعنی استعمال کا قائل نہیں۔ یوں بھی افسانے میں طوالت منظر نامے کے مزاج سے مشروط ہوتی ہے اور امجد طفیل منظر نامہ تشکیل دینے سے زیادہ پس منظر میں کارفرما عوامل پر نظر رکھتے ہیں۔ اس لیے ان کی نثر گتھی ہوئی اور معانی سے بھرپور ہوتی ہے اور کرداروں کی ذہنی یا وجودی کشمکش کو بڑے سلیقے سے منعکس کرتی ہے۔ ''بازیافت'' اور ''اپنے شہر میں اجنبی'' اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔

مَیں نے میجک ریئل ازم کی بات کی تھی اور اس بات میں کوئی شبہ نہیں کہ امجد طفیل اردو میں اس طرز کے پہلے فرد ہیں مگر ''بازیافت'' کل کی کہانی اور ''مچھلیاں شکار کرتی ہیں'' میں بات جادوئی حقیقت نگاری سے آگے بڑھ گئی ہے۔ ان کہانیوں میں خود میں جذب کرنے کی طاقت رکھنے والی سریت ہے۔ کچھ کچھ ویسی ہی جیسی وجے دان دیتھا کی ''دُبدھا'' اور پیٹرک سسکنڈ کی ''پرفیوم'' ہے۔ پڑھتے جائیے اور ایک نرم آگیں غیر مرئی جال میں دھنستے جائیے۔ یہ کہانیاں نہیں، غیر ہوتے ہوئے وجود کی دلدل ہیں جتنا زور اس سے باہر آنے کو لگائیے گا، اتنی ہی سرعت سے مزید دھنستے جائیں گے۔

امجد طفیل نے یہ دونوں مجموعے 1985ء سے 2007ء کے مابین لکھے ہیں۔ پاکستانی تاریخ میں یہ زمانہ عجب آزمائش کا ہے کہ اسی زمانے میں ہم عالمی صارفیت کا نوالہ

بن رہے ہیں اور اس غلط فہمی میں بھی مبتلا ہیں کہ ہماری نظر سب سے پہلے اپنے ہونے پر ہے۔ ہماری کایا کلپ کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ ہم اس ادراک سے بھی محروم ہو چکے ہیں کہ اپنے وجود کو ایک بڑے سے کیڑے یا مکھی میں تبدیل ہوتا محسوس کریں۔ معکوس رخ پر بہتی زندگی کو ہم اب بھی خطِ مستقیم پر چلتے دیکھتے ہیں حالاں کہ خط لپیٹے جا چکے اور سمتوں کا سلسلہ اپنی قدر کھو چکا۔

امجد طفیل کی کہانیاں عالمی گاؤں کے اسطورہ کو توڑتی اور رد کرتی ہیں۔ یہ کہانیاں بتاتی ہیں کہ انسان اب بھی زنجیروں میں جکڑا ہے مگر جکڑنے والے ہاتھ کم و بیش نادیدہ ہیں اور یہ زنجیریں اپنی صورت اور ماہیت بدلتی رہتی ہیں۔ شکار کرنے والے شکار ہو رہے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ جال کی رسی اب بھی انہی کے ہاتھ میں ہے اور اس پر مستزاد یہ کہ وہ اپنی اس اسیری پر ناشاد بھی نہیں۔

امجد طفیل معروف ماہرِ نفسیات ہیں۔ انسانی عمل کی بنیاد اور منہاج اور اس کی روش کو کوئی ان سے زیادہ کیا سمجھے گا۔ وہ ادب اور عالمی سماجیات اور استعماریت پر بھی گہری نگاہ رکھتے ہیں۔ اس لیے ان کے موضوعات اردو افسانے کے پیش پا افتادہ موضوعات سے ہٹ کر ہیں۔ ان کے افسانے تاریخی شعور اور گہری بصیرت رکھنے والے شخص کی عطا ہیں۔ اس لیے ان میں ہم عصریت کا رنگ بہت نمایاں ہے اور یہی وجہ ہے کہ ان افسانوں میں ابلاغ کا در ہمیشہ کھلا رہتا ہے اور وہ قاری کے لیے چیستان نہیں بنتے۔

(27 فروری 2020ء لاہور)

قیامت سے قیامت تک

نیلم احمد بشیر سے مَیں بہت دیر بعد ملا مگر اُن کی ''گلابوں والی گلی'' سے مَیں اس وقت گزرا تھا۔ جب مجھے یہ تک معلوم نہیں تھا کہ وہ احمد بشیر کی صاحبزادی ہیں اور یہ اچھا ہوا کہ مَیں نے ایک لکھنے والی کو اس کے کام کے حوالے سے جانا۔ بچپن میں اے آر خاتون اور رضیہ بٹ کو پڑھ کر اور جوانی میں قرۃ العین حیدر، جمیلہ ہاشمی اور عصمت چغتائی وغیرہ کو پڑھنے کے بعد یہ بات تو واضح ہو گئی تھی کہ خواتین میں بھی لکھنے والوں کی کئی سطحیں ہیں اور کسی بھی خاتون کو پڑھے بغیر اسے رد کرنا نامناسب ہے۔ سو نیلم احمد بشیر کو مَیں نے ایک غیر متعصب قاری کی حیثیت میں پڑھا اور جانا کہ وہ کہانی سُنانے کا ہنر جانتی ہیں اور ان کے بیانیے کی فضا خوش گوار اور ڈھلی ڈھلی ہے۔ سو مَیں انہیں ادبی رسائل میں ایک بے ریا رغبت کے ساتھ پڑھتا رہا اور ایک دل پذیر خوش گواری سے دوچار ہوتا رہا مگر مجھے یہ کہنے میں باک نہیں کہ وہ مجھے کبھی حق دق نہیں کر پائیں یا یوں کہیے کہ مَیں نے انہیں ایک معقول افسانہ نگار جان لیا۔ اس ادعا کے ساتھ کہ وہ اپنے عصر کی عمدہ نقاش ہیں اور ان کے تجربے کا تناظر محدود نہیں۔

اب لگ بھگ تین ماہ پہلے ان کا ناول ''طاؤس فقط رنگ'' چھپ کر آیا تو انہوں نے اس کی ایک کاپی مجھے بھی عنایت کی اور مَیں نے بہت رغبت کے ساتھ دل لگا کر پڑھی بلکہ یوں کہیے کہ اپنی زندگی کے ایک حصّے کو دوبارہ جیا اور اس کا سبب جم جونز تھا کہ جس کی کہانی 1978ء کے ''ٹائم'' میں "The Cult of death" کے عنوان تلے چھپی تھی اور مَیں ایک مدت تک اسی سحر میں مبتلا رہتا تھا کہ ''نروان'' کی تلاش مہذب معاشروں کو کس طرح جبر کا استعارہ بنا دیتی ہے۔ مَیں مانتا ہوں کہ اس وقت میری جذباتیت نے اس سانحے کے

عوارض و عواقب کا تجزیہ نہیں کیا تھا اور میری ہمدردیاں نروان کے متلاشیوں اور ان کے پیشوا کے ساتھ تھیں کہ اس قصے میں بھٹکا دینے کی ایک جادوئی طاقت تھی اور میری عمر (میں تب 26 برس کا تھا) کے لوگوں کو بے محابا اپنی طرف کھینچتی تھی۔

خیر یہ تو ایک ضمنی قصہ ہے۔ ''طاؤس فقط رنگ'' کا اصل حوالہ تو وہ تباہی ہے جو امریکی معاشرے میں فرد اور فرد کے مابین مغائرت پیدا ہونے کے باعث وقوع پذیر ہو رہی ہے۔ یہ ناول اس سنہرے خواب کی شکستگی کا اعلامیہ ہے جو ہمارے یہاں کے لوگ اپنی آنکھوں میں بسائے وہاں کی سرزمین پر اترنے اور اس پر بس جانے کی حوالے سے دیکھتے ہیں اور جن کے خیال میں روئے زمین پر اگر کہیں جنت ہے تو وہ امریکہ ہی ہے۔ ''طاؤس فقط رنگ'' ایک استعارہ ہے جو اپنی معنویت کے پھیلاؤ میں اس خواب کے باطل ہونے کی علامت ہے اور اس امر کی دلیل کہ چیزوں کا وہ ہونا ضروری نہیں جو وہ بظاہر دکھائی دیتی ہیں اور دور سے دکھائی دینے والی جنت اپنی حقیقت میں ایک تپتا ہوا جہنم بھی ہو سکتی ہے۔ نیلم احمد بشیر نے اپنے ناول کی بنیاد اسی حقیقت پر رکھی ہے اور ''طاؤس فقط رنگ'' میں امریکی معاشرت کے جمال کا یہ سُنہرا خواب ایک کابوس میں بدلتا ہے۔ قاری کے لیے بھی اور اس ناول کے مرکزی کرداروں کے لیے بھی اور ہمیں پتہ چلتا ہے کہ فردوس آگیں معاشروں میں بھی زندگی کرنا کس قدر دشوار ہے۔

یہ ناول نیویارک شہر کے پار بسنے والے ایک چھوٹے سے شہر "Staten Island" سے آغاز ہوتا ہے اور ''تھاوزنڈ آئی لینڈز'' سے واپسی پر اختتام پذیر ہوتا ہے جو ایک طرح سے ایک قیامت کا پُر امید اختتامیہ ہے مگر اس سے پہلے ناول کئی قیامتوں سے گزر کر امریکی معاشرت کی خوبیوں اور خرابیوں کا کنایہ بنتا ہے۔ جہاں خاندانی نظام اپنی موت کے دہانے پر ہے۔ رشتے اپنی موت کے گھاٹ اُتر چکے ہیں۔ ذاتی زندگی میں مداخلت جُرم ہے اور محبت کا مرکز صرف اپنی ذات ہے۔

خیر یہ بھی گوارا اگر یہ فرد کی آزادی یا خود تک تجدید کسی نسلی، لسانی یا مذہبی منافرت کے

بغیر ہوتی۔ مسئلہ تو یہ ہے اور جو اس ناول کا بنیادی موضوع بھی ہے کہ امریکی معاشرت کے Norms بھی تعصب اور منافرت کی بنیاد پر استوار ہیں۔ بات یہ ہے کہ مقتدر قوتوں کی اپنی نفسیات ہوتی ہے اور وہ اس پر لاکھ تہذیب اور عمرانی مساوات کا پردہ ڈالیں، اس کی فوقیت پر ایقان ہونے کا معاملہ کہیں نہ کہیں کھل کر رہتا ہے۔ اس ناول میں اس مہین پرت کو اُتارنے کا عمل نائن الیون کا سانحہ بنتا ہے جس کے بعد امریکی معاشرت کا کل پرزہ ہونے والے پاکستانی خاص طور پر اور مسلم عام طور پر اس مشینری کا ایک ناکارہ اور فالتو پرزہ بن کر رہ جاتے ہیں اور امریکی معاشرت کی رواداری، انسانیت اور انصاف ایک خوابیدہ قدر بن جاتی ہے۔

نیلم احمد بشیر نے اس دُبدھے کو بڑے سلیقے اور باریک بینی سے بنا ہے۔ وہ مسلم اور امریکی معاشرت سے یکساں سروکار رکھتی ہیں اس لیے ان کی نظر مسئلے کے ہر پہلو کا بہت غیر متعصب اور بے لاگ انداز میں احاطہ کرتی ہے۔ اس ناول کے مطالعے کے دوران میں اندازہ ہوتا ہے کہ انہیں اپنے کرداروں کی نفسیات سے کس قدر آگاہی ہے اور ان کی اس آگاہی کی بنیاد کسی نوع کے ذاتی تجربے پر ہے۔ میں اگر یہ کہوں کہ یہ ناول نیلم احمد بشیر ہی لکھ سکتی تھیں تو شاید غلط نہ ہو کہ اس نوع کے موضوع کو نبھانے کے لیے مطالعے اور ریسرچ ورک کے علاوہ ذاتی تجربے اور صورتِ حال سے گہری وابستگی کا ہونا لازمی ہے اور یہ کون نہیں جانتا کہ نیلم صاحبہ ہر دو معاشرت کی زیرک نقاد ہی نہیں، حصّہ بھی ہیں۔ اس لیے یہ ناول خُود ان کے وجود پر گزرنے والی بپتا کا حقیقی مظہر ہے۔

''طاؤس فقط رنگ'' ایک محبت یا شاید اس سے بھی بڑھ کر ایک نفرت کی کہانی ہے۔ اس کتاب میں کئی مثلثیں ہیں۔ ایک مثلث ''مراد'' اس کی ماں ''جمیلہ'' اور مراد کی بیوی ''شمع'' کی ہے۔ پھر ''شمع'' کے جانے کے بعد مراد کی بہن ''کنول'' اس مثلث کو مکمل کرتی ہے۔ ایک دوسری مثلث ''مراد'' اس کے شریک کار ''اسفند'' اور ''ڈی'' کی ہے۔ جو نائن الیون کے وقوع پذیر ہونے کے بعد ''مراد'' ''شیری'' اور ''ڈی'' میں ڈھل جاتی ہے اور ان

مثلثوں سے جُڑے دوسرے کردار جوان کرداروں کی نفسیات کو سامنے لانے کی بنیاد ہیں مگر اس ناول کا سب سے مضبوط کردار ''ڈی'' ہے جو اس ناول میں سرطان کی طرح پھیلا ہے اور جس کی شیطانیت یا شیطانی ذہانت' صرف مراد کی روح کو نہیں' خود میری یا یوں کہیے کہ اس ناول کے قاری کی روح کو بھی ضیق میں مبتلا رکھتی ہے۔ اس کردار نے مجھے رائیڈر ہیگرڈ کی "She" کی یاد دلا دی۔ مَیں جانتا ہوں کہ بظاہر ان دونوں کرداروں میں کوئی مماثلت نہیں مگر بعض منفی کردار اس قدر قوی اور دل پذیر ہوتے ہیں کہ ان کو اذہان کا حصّہ بنائے بغیر رہا نہیں جاتا' جیسے فردوس بریں کا ''حسن الصباح''۔ ''ڈی'' میں بھی ''شی'' کی طرح ایک نامعلوم منفی کشش ہے اور اس پر مستزاد اس کی بے خطا پلاننگ جو قصے کے دوسرے کرداروں کو کٹھ پتلیاں بنا کر رکھ دیتی ہے۔ مجھے نیلم کے ناول کا یہ حصّہ (اور یہ حصّہ کم و بیش ناول کی دو تہائی ضخامت پر محیط ہے) پڑھتے ہوئے فرانسیسی ناول نگار "Siminon" یاد آئے کہ نیلم نے اسرار اور تجسس کی فضا کو اس جیسی مہارت اور خوش اسلوبی سے پروان چڑھایا ہے اور اس چیستانی شکنجے کی خلق ہونے کے باعث ''ڈی'' ایک غیر مرئی مخلوق محسوس ہوتی ہے۔ مگر نیلم کا کمال یہ ہے کہ اس نے گتھے ہوئے پلاٹ اور زربانی مہارت کے میل سے اسے غیر مرئی ہونے سے محفوظ رکھا ہے۔

''ڈی'' جو "The Cult of death" کے مرکزی کردار ''ٹم جونز'' اور ''جین'' کی بیٹی ہے اور مراد کی محبوبہ ''شیری'' کی سوتیلی بہن۔ اس محبت یا نفرت کی کہانی کی ''کرینک'' ہے یعنی اس ناول کے دوسرے کردار اس کے ہونے یا نہ ہونے کی کیفیت سے جُڑے ہیں۔ یہ کردار ایک نفسیاتی مریضہ کی جھلک دیتا ہے مگر اس کی روح میں آنے والے زخم اور اس زخم سے پیدا ہونے والی خودرحمی' قاری کو اس سے ہمدردی کرنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ اس کی شیطانی فطنت' مستقبل بینی اور مرضی کے نتائج اخذ کرانے کی صلاحیت اور اس سے بھی بڑھ کر اذیت پسندی حیران کن ہے اور کبھی کبھی تو یہ گمان گزرتا ہے کہ جیسے ہم کسی کرائم ایڈونچر کا مطالعہ کر رہے ہیں مگر ''ڈی'' کے کردار کی ساخت میں کام آنے والے

عوامل کو جان کر یہ سب اتنا بُرا نہیں لگتا' جتنا کہ وہ اخلاقی قدر کے طور پر قابلِ مذمت اور بُرا ہے۔ اور اس موقع پر مَیں یہ کہنے سے بھی باز نہیں رہ سکتا کہ کرداروں کے مابین جدل کا یہ بیانیہ اس قدر طویل اور موضوع کی اور جینٹکس پر حاوی ہو گیا ہے کہ نسلوں کی جغرافیائی اور ذہنی مغائرت کسی حد تک پسپا ہو کر رہ گئی ہے۔

یہ اس لیے کہ ''ڈی'' ایک قیامت کی خلق کردہ ہے اور دوسری قیامت کی خالق۔ نائن الیون جو مراد کے لیے اپنے وطن میں اجنبی ہونے اور اپنی جڑوں سے کٹ جانے کا سبب ہے۔ ''ڈی'' کے لیے اپنے انتقام کو ہوا دینے کی ایک کڑی ہے اور اسے اتفاق کہیے یا سانحہ کہ اس کے بعد اس کی ملاقات مراد' شیری اور اس کی ماں جین سے ہو جاتی ہے' جو در حقیقت شیری کی نہیں خود ''ڈی'' کی ماں ہے۔ ''ڈی'' کے طرزِ عمل سے ہمیں اس امر کا شائبہ بھی ہوتا ہے کہ نیلم' اچھائی اور برائی کو بطور قدر جینز (Genes) میں منتقل ہونے والی شے گردانتی ہیں کیونکہ ''ڈی'' کے کردار کی مماثلت اور ذہنی عارضے کی شباہت ٹم جونز کی یاد دلاتی ہے اور جگہ جگہ اس امر کا گمان گزرتا ہے کہ وہ اگر ٹم جونز کے نطفے سے نہ ہوتی تو شاید اس درجہ اذیت پسند اور متشدد نہ ہوتی اور اس خیال کو شیری کی بھلے مانسی اور معصومیت اور ہوا دیتی ہے۔

مَیں نے جب یہ ناول پڑھنا آغاز کیا تھا تو میرا گمان تھا کہ یہ مراد' جمیلہ' کنول اور مراد سے جُڑے دوسرے مسلم کرداروں کی کہانی ہو گی اور ان کی اذیت اور Sufferings کو بیان کرے گا مگر نیلم نے ''ڈی'' کو اس منظر نامے پر اس درجہ حاوی کر دیا ہے کہ مراد کی اذیت اب صرف مراد کی ذات تک محدود ہوتی ہے اور مسلم اور خاص طور پر پاکستانی کمیونٹی کا اجتماعی دکھ کہیں پس منظر میں چلا گیا ہے۔ مجھے یہ ماننے میں تامل نہیں کہ نیلم احمد بشیر نے مراد کے کردار کو استعارہ بنا کر ایک خاص کمیونٹی کے مصائب کا نمائندہ بنایا ہے مگر ''محبت کی تکون'' پر خصوصی توجہ اور ''ڈی'' کے سامری رویے پر خصوصی شفقت کے باعث نائن الیون کے After effects ایک دھندلائی ہوئی شبیہ بن کر رہ گئے ہیں جسے ناول کا ڈرامائی انجام اور بے چہرہ کر دیتا ہے بلکہ سچ کہوں تو ''ڈی'' کے کردار کے انجام سے پہلے کی ''کایا کلپ''

اوراس کے نتیجے میں تفتیشی اداروں کی اپنے رویے میں تبدیلی کچھ غیر حقیقی سی محسوس ہوتی ہے۔ جیسے نیلم اس بھٹکتی ہوئی ناؤ کو کسی صورت کنارے لگانے کی عجلت میں ہوں۔ ممکن ہو یہ صرف میرا احساس ہو مگر مونہہ آئی بات نہ رہندی اے سو کہہ دی ہے اور کہہ دینے والی باتوں کے کہہ دینے میں ہی بھلائی ہوتی ہے۔

اس ناول کے مطالعے کے دوران میں مجھے بار بار یہ احساس ہوا کہ نیلم احمد بشیر ایک مشاق فنکار ہیں۔ ناول کی ایک ایک کڑی اپنی جگہ پر ہے اور خوب آراستہ ہے۔ کرداروں کا طرزِ عمل بے ساختہ اور حقیقت کے قریں ہے۔ ان کے موجود اور غیر موجود ظاہر اور باطن، محرکات اور احساسات کو نہایت عرق ریزی سے اُبھارا گیا ہے اور نیلم انسانی نفسیات اور ردِ عمل کی ایک بڑی عالم کے طور پر ابھرتی ہیں۔ ناول کی "Treatment" بے رحم حقیقت پسندی کی ہے مگر اس کی علامتی سطح کو بھی سلیقے سے برقرار رکھا گیا ہے اور ناول کے کردار ایک دوسرے کا پرتو معلوم نہیں ہوتے کیوں کہ نیلم نے ان کے باطنی رویوں اور فکری یگانگت کو خلط ملط نہیں ہونے دیا۔ یعنی اس ناول کے بھی کردار مکمل اور یگانہ ہیں اور ایسا ہونا کوئی معمولی بات نہیں۔ نیلم نے بڑی خوش سلیقگی سے انہیں ایک دوسرے کے قریب اور ایک دوسرے سے دور رکھا ہے اور ان کی انفرادیت کو برقرار۔ اس لیے کہ وہ ایک اچھی Planner ہیں اور قصے کو پھیلانے، اس کی جزئیات کو کھولنے، ان کی پرتوں کو اُجاگر کرنے اور ان کے ریشوں کو سمیٹنے کے ہنر سے بخوبی آگاہ ہیں۔ ایک مشاق ماہی گیر کی طرح جو سمندر میں جال پھینک کر اسے سمیٹنے پر بھی ویسی ہی قدرت رکھتا ہو۔

کسی بھی ناول کے اجزائے ترکیبی پلاٹ، کرداروں کی تعمیر، باہمی کشمکش اور بیانیہ ہوتے ہیں اور ان سب کو کسی نوع کے تسامح کے بغیر موجود میں آنا چاہیے۔ نیلم اس حوالے سے بلاشبہ کامیاب ہیں۔ ان کے پلاٹ اور کرداروں پر مجمل گفتگو ہو چکی۔ کرداروں کی باہمی کشمکش کے حوالے سے بھی وہ یکتا ہیں بلکہ مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجیے کہ حیران کن حد تک مستقل مزاج ہیں۔ ''ڈی'' کے کردار کی جو جہتیں اور اس کے طرزِ عمل کی جو سحر آمیز

نُدرت نیلم احمد بشیر نے اپنے ناول میں ممکن کر دکھائی ہے۔ شاید وہ تخریبی فطانت کے لحاظ سے ایک مثال ہو مگر یہ سب اس وقت تک ممکن نہیں ہو سکتا تھا۔ جب تک نیلم احمد بشیر کا طلسمی بیانیہ اس کا ممد نہیں ہوتا۔ نیلم نے بڑی بے خطا فطانت کے ذریعے واقعاتی تسلسل کو اس کے تمام تر فروعات کے ساتھ برقرار رکھا ہے اور اس سلسلے میں امریکی معاشرت سے اس کی آگاہی ایک بھرپور حرکی قوت بن کر اس کے ہمراہ رہی ہے۔ نیلم نے ماحول' زبان' لباس' خوراک' طرزِ عمل' ردِعمل' تحفظات' آزادی اور تحدیدات' غرض اس معاشرے کی ہر جہت کو پیشِ نظر رکھ کر یہ ثابت کیا ہے کہ اپنی کنہ میں امریکی معاشرہ بھی ایک خاص طرح کے ٹیبو کا شکار ہے اور احساسِ تفاخر کا شکار ہو کر انسانی سطح پر پست تر ہوتا جا رہا ہے۔ وہاں کے لوگوں کے دلوں میں مہاجرت اور مغائرت کے مابین ایک غیر واضح جدل کی سی کیفیت ہے اور وہ رنگ' نسل' وطن اور مذہب سے بلند کر سوچنے کے اہل نہیں۔ خاص طور پر نائن الیون کے واقعے کے بعد ان کے عدم تحفظ کا احساس انہیں رواداری اور انسانی ہمدردی سے دور لے گیا ہے اور وہ ہر مسلمان کو مجرم جاننے لگے ہیں۔

نیلم جس معاشرت کو موضوع بنا رہی تھیں۔ اس کا تقاضا تھا کہ اس قصے کا میدان امریکہ ہی ہو اور نیلم کے اس ناول میں پہلی سطر سے آخری سطر تک امریکہ ہی ہے۔ وہاں کے لوگ' لباس' سڑکیں' کھانے' تفریح گاہیں' آدابِ معاشرت' قوانین اور ان کے درمیان پستے ہوئے' اپنے ماضی کے کابوس میں جکڑے ہوئے کچھ لوگ' جو صرف اس لیے مشکوک اور نفسیاتی تشنج کا شکار ہیں کہ ان کے آباؤ اجداد امریکی نہیں تھے اور ان کی نسبت ایک اور تہذیب اور خطے سے رہی ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اس گمان کے داعی وہ لوگ ہیں جو خود اس زمین پر کہیں اور سے لا کر بسائے گئے تھے اور جنہوں نے وہاں کے اصل باشندوں کو معدوم کر دیا۔ خیر یہ ایک الگ کہانی ہے۔ ''طاؤس فقط رنگ'' میں وہ ہماری کہانی کے مرکزی کردار کی اذیت کا باعث ہیں اور باطنی سطح پر اس اذیت کے دو پہلو اور وجہیں ہیں۔ نسلی عدم مطابقت اور نسلی عدم مطابقت کی ایک اور علامت یعنی جین' شیری اور ان کے خاندان سے

نسبت' جو'' ڈی'' کی ذاتی محرومی کو مجموعی امریکی مزاج اور نفرت کا استعارہ بنا دیتی ہے۔

نیلم احمد بشیر کہنے کا ڈھنگ جانتی ہیں۔ اس ناول کو پڑھتے ہوئے مَیں نے جانا کہ گتھی ہوئی تحریر کیا ہوتی ہے اور فنکاری اور جینئیلٹی اسے کس طرح وفور سے بھر دیتی ہے۔ نیلم نے منظر نامے' مکالمے اور تہذیبی اقدار کی تشکیل کے حوالے سے جو نثر لکھی ہے وہ موضوع' مقامیت اور معاشرت کی بہترین عکاس ہے اور اس کے پیچھے نیلم کا عمیق مشاہدہ اور تجربہ کارفرما ہے۔ دو سو چھیانوے صفحات کے بڑی تقطیع کے اس ناول میں کہیں ایک جگہ بھی مجھے یہ احساس نہیں ہوا کہ نیلم کو اپنے ماضی الضمیر یا اپنے کرداروں کی باطنی کیفیات کے بیان کرنے میں کوئی دقت ہے۔ یہ ناول بیانیے کی روانی کے لحاظ سے ایک تموج بھرا اگر اپنے کناروں کے ساتھ بہتا ہوا دریا ہے اور اس کے رنگوں اور ذائقے میں بڑی دمک ہے۔

نیلم نے ''طاؤس فقط رنگ'' لکھ کر ثابت کر دیا ہے کہ ان میں ایک بڑا ناول لکھنے کی کس قدر صلاحیت ہے۔ مجھے ان کے اس ناول کے اہم اور بڑا ہونے میں کوئی شبہ نہیں مگر مجھے یقین ہے کہ وہ ایک اور ناول لکھیں گی اور ''طاؤس فقط رنگ'' کا جادوئی بیانیہ ان کے اگلے ناول کی لوح بن جائے گا۔

(28 فروری 2018ء لاہور)

صائمہ ارم کی ''شاہ موش''

مجھے معلوم نہیں صائمہ ارم سماجی حقیقت نگار ہیں یا نہیں مگر مجھے یہ ماننے میں کچھ تعامل نہیں کہ ان کا اپنے موجود سے رشتہ بہت گہرا ہے اور اس کا ثبوت ان کی کہانیوں کی یہ کتاب ''شاہ موش اور دوسری کہانیاں'' ہے۔

اس کتاب میں کل چھ کہانیاں ہیں جس میں سے ایک (چھوٹی پہلوان) کے سوا سب کی نسبت لاہور سے ہے۔ وہی لاہور کہ جس کی ایک جھلک ہم غلام عباس' آغا بابر اور رحمان مذنب کی بعض کہانیوں اور حمید شیخ اور عاصم بٹ کے ناولوں میں دیکھ چکے ہیں' مگر صائمہ ارم کی کہانیاں مذکورہ فکشن نگاروں کی طرح لاہور کے کسی خاص کردار یا امتیازی علاقے کی نقش گری نہیں کرتیں۔ یہ اس شہر کی مجموعی شباہت کو اجاگر کرتی ہیں اور ان کا ہر کردار اپنی اپنی جیون کتھا کے ساتھ اس شبیہ کا حوالہ بنتا ہے۔ کہنا چاہیے کہ صائمہ ارم نے منی ایچر پینٹر کی طرح مہین سے مہین اشارے کو اپنی نظر میں رکھا ہے مگر ان کا مطمعٔ نظر ایک ایسا میورل وضع کرنا تھا جو شہر کے آسیبی تشنج کا ترجمان ہی نہیں' امین ہو اور اس قدر مانوس کہ اسے دیکھ کر ہمیں کچھ بھی نیا اور اجنبی نہ لگے۔

ایک مدت سے مرا گمان ہے کہ ایک سچے شاعر کی طرح ایک حقیقی کہانی کار بھی تلمیذ الرحمن ہوا کرتا ہے بلکہ کسی حد تک یہ بات ناول نگار پر بھی صادق آتی ہے۔ ماضی قریب کے اردو فکشن نگاروں میں رفیق حسین' عبداللہ حسین' شمس الرحمن فاروقی اور علی اکبر ناطق ہیں اور آج مَیں اس صف میں صائمہ ارم کو بھی شامل کرتا ہوں کہ ''شاہ موش اور دوسری کہانیاں'' لکھ کر اس نے اپنے وہبی کہانی کار ہونے کا ثبوت دے دیا ہے۔

صائمہ ارم کی ان کہانیوں کی کئی خصوصیات ایسی ہیں جو انہیں دوسرے لکھنے والوں سے الگ کرتی ہیں۔ ان میں پہلی خصوصیت کہانی بیان کرنے کی مہارت ہے۔ ان کے بیان کردہ قصے کی کڑیاں آپس میں اس قدر گندھی ہوتی ہیں کہ ہر جملہ اپنے ہونے کا کچھ جواز ضرور رکھتا ہے اور کہانی کے کسی نہ کسی حصے میں اس کی حقانیت سر چڑھ کر بولتی ہی نہیں' پٹ کر دیکھنے پر مجبور بھی کرتی ہے۔ پھر ان کا خلق کردہ معمولی سے معمولی کردار بھی کہانی کے آگے بڑھنے اور تعمیر میں برابر کا حصے دار ہوتا ہے مثلاً "لب گور" کے اسرار کی بنیاد جس انہونی پر ہے۔ اس کی نقاب کشائی صرف ایک جملے سے ہو سکتی تھی مگر صائمہ ارم نے ایک پورے محلے کے ظاہر و باطن کو اس کی تمام تر صفات اور قباحتوں سمیت خلق کر کے' ہر کردار کی عمومیت کو بھی واضح کیا ہے اور اس کی اہمیت کو بھی۔ اردو میں جزیات پر اس قدر توجہ کی کوئی مثال اس سے پہلے اگر کوئی ہے تو وہ عبداللہ حسین کی "نشیب" کی ہے۔ ورنہ قصے کے پھیلاؤ اور گریز کا یہ پہلو صرف صائمہ ارم ہی کی پہچان ہوتا۔

ان کی دوسری خصوصیت کہانی کہنے کا ڈھب ہے' وہ ہر کردار بلکہ ہر شخصیت کے باطن تک رسائی کے لیے اس کی وجودی پرتوں کو پیاز کے چھلکوں کی طرح نہایت سہولت سے اُتارتی چلی جاتی ہیں۔ سرے میں پھیلتے ہوئے پانی کی طرح ان کے لہجے کی روانی ہر نشیبی علاقے پر جھپٹتی ہے اور اسے اپنے گداز سے بھر کر ہموار کرتی ہے۔ اس لیے ان کی کہانیوں کا کوئی کردار اہم ہے نہ غیر اہم کیوں کہ ان کے بغیر ان کہانیوں کا ضبطِ تحریر میں آنا ممکن نہیں تھا۔

صائمہ ارم کی کہانیوں کی تیسری خصوصیت ان کی زبان ہے جسے مصنوعی پن کا شائبہ تک چھو کر نہیں گیا۔ اپنے موجود' اپنے وسیب اور اپنے کلچر میں گندھی ہوئی ایسی زبان اس سے پہلے کسی نے کم ہی لکھی ہوگی۔ اس پر ان کا مشاہدہ جسے حقیقت کی کٹھالی میں ڈال کر کھرا کیا گیا ہے' ان کی زبانی کے تیزابی بہاؤ سے آمیخت ہو کر اس طرح اپنا رنگ نکالتا ہے کہ کہانی کے غیاب میں دھری تصویریں بھی لو دینے لگتی ہیں۔

صائمہ ارم کی یہ کہانیاں ہر طرح کے حجاب سے آزاد ہیں۔ یہاں فکر پر قدغن ہے نہ لفظ کے چناؤ پر پابندی۔ اسے آپ کُھردری حقیقت نگاری کہیے یا ان کہانیوں کے Locale کا نفسیاتی منہاج متعین کرنے کی کوشش۔ یہ سچ ہے کہ ان کہانیوں کی خالق نے کہیں اپنے عورت ہونے کو اپنی کہانی کے بہاؤ کے سامنے دیوار نہیں بنایا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کہانیوں کو پڑھتے ہوئے لطف بھی آتا ہے اور کہیں اس ماحول سے اپنی ہم آہنگی اور اس کی ریاکاری، فریب مزاجی اور منافقت شعاری سے اپنی نسبت پر شرم بھی۔

صائمہ ارم نے کہیں اشارہ نہیں دیا اور انہیں کسی نوع کا اشارہ کرنے کی ضرورت بھی نہیں تھی مگر ان کی کہانیاں بتاتی ہیں کہ وہ اپنے موجود میں پنپتی رذالت کو کس قدر گہرائی سے دیکھتی ہیں۔ ہم ایک تہذیبی زندگی کو پروان چڑھانے کا دعویٰ کرتے ہوئے روز بروز اپنی انسانی سطح سے کس طرح نیچے کھسک رہے ہیں۔ یہ کہانیاں ہمارے اجتماعی زوال کی اسی کتھ کو بیان کرتی ہیں۔ اس لیے ان پر ایک تلخی بھری حقانیت کا غلبہ ہے اور صائمہ ارم نے اس تلخی کو مسمانے کی کوئی کوشش نہیں کی۔ انہیں ایسی کوشش کرنی بھی نہیں چاہیے تھی۔

جیسا کہ اس کتاب کے پس ورق پر لکھا ہے ''ان کہانیوں میں خوش گواری کا کوئی پہلو نہیں ہے''۔ اس لیے کہ یہ ہمارے تفننِ طبع کیلئے خلق نہیں کی گئیں۔ انہیں لکھنے کا مقصد یہ واضح کرنا ہے کہ ہم کس قعرِ مذلت میں گرے ہیں اور ہر سانس کے ساتھ اس میں کس طرح اور ہی اور دھنستے چلے جا رہے ہیں۔ ان کہانیوں کی دنیا کوئی جمپنگ پیڈ نہیں کہ جس پر اُچھل کر ہم چھت کو چھو لیں اور باہر کی دنیا کو اور دور تک دیکھ لیں بلکہ یہ تو طمع، ہوس اور خود غرضی کی کوئی سیاہ دلدل ہے جس سے باہر نکلنا کسی معجزے کے وقوع ہونے سے ہی ممکن ہے اور خوشی اس بات کی ہے کہ اس کتاب کی کم از کم ایک کہانی میں یہ معجزہ رونما ہوا ہے۔

یہ کہانی اس کتاب کی پہلی کہانی ''شاہ موش'' ہے۔ اس باطنی خوف کا کابوس کہیے یا مردہ ضمیری میں خوش بختی کی سیمیا کی نمود یا کچھ اور کہ جسے آپ اس روحانی کشمکش کی وضاحت کے لیے بہتر جانیں، یہ طے ہے کہ اس کہانی کے کردار کی اپنے موجود سے نسبت

نہیں رہی اور اس کا ہذیانی تشنج موجود کے بے ضمیری کے مقابل ایک مثبت قدم ہے۔ اس کہانی میں صائمہ ارم اپنی معجز بیانی سے یہ راستہ دکھاتی ہیں کہ تالاب میں کنول کا پھول کھلنے کی طرح ہوس کی دلدل میں بھی پچھتاوے کی کونپل کا نکل آنا ممکن ہے اور میرے نزدیک ''شاہ موش'' شر کے الاؤ میں اگنے والی خیر کی وہی کونپل ہے جس کے ہونے سے موجود اور غیر موجود کی حقانیت کا بہت کچھ، کچھ بدل سا جاتا ہے۔

صائمہ ارم علامتی کہانی نہیں لکھتیں مگران کی یہ کہانی سراسر علامتی ہے۔ علامتیں تو خیر ''چھوٹی پہلوان'' ''داغ'' اور ''صرف ایک سگریٹ'' میں بھی ہیں مگران کی آب و تاب قدرے مدہم اور نقوش کچھ مٹے مٹے سے ہیں مگر ''شاہ موش'' میں آ کر یہ علامت ایک سرکش راہوار بن جاتی ہے جو باگ پر ہاتھ دھرنے دیتی ہے نہ رکاب میں پاؤں۔ شہر کے عفریت کی سرکوبی کے لیے ایسی ہی سرکش مخلوق درکار تھی۔

اچھی کتاب کو پڑھتے ہوئے مجھے یہ حرص دامن گیر ہوتی ہے کہ اس کتاب کو میں نے کیوں نہیں لکھا؟ خاص طور پر جب کتاب میں میرے لیے کچھ بھی نیا اور اجنبی نہ ہو۔ صائمہ ارم کی کتاب کا اور میرا معاملہ بھی کچھ ایسے ہی ہے۔ ہر روز دن چڑھتے ہی میں ایسے ہی کسی ہجوم میں گھر کر یہ سب کچھ ہوتے ہوئے دیکھتا ہوں۔ پھر مَیں نے اسے اپنے اظہار کا حصّہ کیوں نہیں بنایا؟ کیا یہ ریا کاری' خود غرضی اور نفسانفسی میرے علم میں نہیں تھی؟ مگر مَیں نے اسے مصوّر کرنے کی کوشش نہیں کی تو شاید اس لیے کہ مَیں اس قوتِ مشاہدہ' جذب اور منہ زور بیانیے سے محروم ہوں جسے حق نے صائمہ ارم کو ودیعت کیا ہے۔ دراصل اشیا میں نسبت تلاش کرنا اور ان کے تعامل کو بیان کرنا آسان نہیں۔ اس کے لیے ایک ننھا سا خدا ہونا ضروری ہے اور صائمہ ارم ایک ایسا ہی تخلیقی وجود ہیں۔

مَیں نے کہیں پڑھا ہے کہ ''صائمہ ارم عورت ہیں مگر وہ مردوں کی کہانیاں لکھتی ہیں'' مَیں اس کے پہلے حصّے سے متفق نہیں کہ وہ مجھے مرد یا عورت نہیں' بس ایک تخلیقی وجود دکھائی دی ہیں جنھوں نے اپنے عصر کی حقانیت کو منقش کرنے کے لیے ایسی کہانیاں لکھی ہیں جو زندہ

ہیں اور سانس لیتی ہیں اور جن کی ہر کروٹ کے ساتھ اس کا کریہہ وجود پھولتا اور پچکتا دکھائی دیتا ہے۔ صائمہ ارم کی کہانیاں Animated کہانیاں نہیں۔ یہ بے چہرہ اور مسخ ہوتی شبیہوں کا ایک ایسا ہمکتا الاؤ ہے جس کا ہر نقش حقیقی اور قابلِ شناخت ہے اور جس کا ہم ماضی اور حال کے دریچے سے جب چاہیں نظارہ کر سکتے ہیں۔ ان کہانیوں کو پڑھتے ہوئے میں کئی بار ٹھٹھکا اور رُک کر سوچنے لگا کہ اس کردار سے مَیں اس سے پہلے اگر ملا تھا تو کہاں ملا تھا؟ کچھ کرداروں نے میرے کان میں سرگوشی کر کے اپنے نام تک بتائے اور ''صرف ایک سگریٹ'' کے شہزادکو تو میں اُس کے گھر تک چھوڑنے بھی گیا۔ پھر بھی مَیں نے ان کے پھیلائے ہوئے تسامح پر دھیان نہیں دیا وگرنہ یہ کہانیاں کہانیاں نہ رہتیں۔ آپ بیتی بن جاتیں۔ ہو سکے تو آپ بھی ان کرداروں کے بھلاوے میں نہ آیئے!

''شاہ موش'' اردو کہانی کے ارتقا میں ایک اچھا قدم ہے، جس کی سب سے اہم بات اس کی بے ساختگی ہے۔ صائمہ ارم نے اپنی زبانِ قلم کو قطع کر کے اس کی تہذیب کرنے کی کوشش نہیں کی۔ یہ شے انہیں کسی حد تک عبداللہ حسین سے اور قریب کرتی ہے۔ یہ کوئی بڑی بات نہیں، خاص طور پر جب ان کے زمانے بھی مختلف ہوں اور وجودی مسائل بھی۔

مجھے یقین ہے، صائمہ ارم مستقبل میں اس سے کہیں بہتر کہانیاں لکھیں گی اور اس سے کہیں زیادہ تخلیقی وفور کے ساتھ اور اس سے ہمارے بدہضمی کے شکار پھولتے شہروں کا اپھارہ کسی حد تک ضرور کم ہوگا!

(7 مئی 2016ء، لاہور)

محمد جواد کی ''بوڑھی کہانی''

کہانی کبھی بوڑھی نہیں ہوتی۔ یہ رمز میں نے محمد جواد کی کتاب ''بوڑھی کہانی'' سے پائی ہے۔ بشرطے کہ کہانی روزمرہ زندگی سے جُڑی ہو اور اس کی جڑیں مدنی نفسیات کی کوکھ میں ہوں۔

شاعری ہو' کہانی ہو یا مصوری۔ میرے ذاتی تجربے کے مطابق انہیں وہبی توفیق کے بغیر مسخر نہیں کیا جا سکتا۔ مَیں نے ایسے شاعر' مصور اور بے مثل کہانی کار دیکھے ہیں جو اپنی ظاہری وضع قطع میں فن کار ہونے پر ''تہمت'' ہوتے ہیں مگر انہیں پڑھتے ہوئے ان کی باطنی شکتی اور نظم ششدر کرتا ہے جیسے ان کے وجود میں کسی اور کے وجود کا ظہور ہُوا ہو اور ان کے اظہار کی جادوئی روانی کو راہ دے کر موجود میں ضم ہو گیا ہو۔ شاید یہی وہ چیزے دیگر ہے جسے تنقیدی اصطلاح میں ''جادوئی حقیقت'' کہتے ہیں۔ مزے کی بات یہ ہے کہ یہ جادوئی حقیقت کبھی اور کسی وقت ہمارے لیے اجنبی نہیں ہوتی ہاں! ہم اس کے وجود کا ادراک تب کرتے ہیں' جب ہمیں اس کی طرف متوجہ کیا جاتا ہے یعنی شاعری ہو یا کہانی' اس کا طلسمی وجود کبھی ہماری دسترس سے باہر نہیں ہوتا مگر ہم اسے دیکھنے اور پانے کی قوت سے محروم ہوتے ہیں۔ ہمیں یہ قوت صرف شاعر' مصور یا کہانی کار کی اعانت سے نصیب ہوتی ہے اور اس کی دنیا میں داخل ہونے کے بعد ہم یہ جان پاتے ہیں کہ ہمارے اردگرد کتنا کچھ ہے جو عمومی بھی ہے اور انوکھا بھی۔

''بوڑھی کہانی'' ایک ایسی ہی کتاب ہے جو انوکھی بھی ہے اور عمومی بھی۔ کیونکہ محمد جواد دوہرے بیانیے کے آدمی ہیں۔ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں اس سے زیادہ وہ کچھ کہہ دینے پر

قادر ہیں، جسے کہنے کی انہیں تمنا نہیں مگر جسے کہے بغیر کہانی مکمل ہوتی ہے نہ کہانی کہنے کا کوئی جواز بنتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی بظاہر سادہ اور اکہرے بیانیے کی کہانیاں سادہ نہیں اور نفسیاتی اور پیچیدہ مسائل سے سروکار رکھنے والی کہانیاں اپنی کنہ میں سادہ اور اکہری ہیں۔ کیا یہ ایک اچنبھے کی بات نہیں کہ کہانی پڑھتے ہوئے جب ہم کہانی کار کے ذہن کو پڑھنے کی سعی میں مصروف ہوتے ہیں تو کہانی کا باطن کہیں ہمارے ذہنی تشنج کو منعکس کر رہا ہوتا ہے یعنی ہم ہی ہیں جو ان کہانیوں کے قاری بھی ہیں اور موضوع بھی۔

کہا جاتا ہے کہ ہم اس لئے کوئی نئی بات نہیں کہہ سکتے کہ سب کچھ پہلے ہی کہا جا چکا ہے۔ بات کا نیا پن اس کا نئے ڈھنگ سے کہنا ہے۔ میرے نزدیک اس رائے نے ایک عمومی مغالطے کو راہ دی ہے۔ اگر سبھی کچھ کہا جا چکا ہوتا تو نئے لکھنے والے مصور اور موسیقار کے لیے راہ کہاں سے نکل پاتی؟ کیا یہ حقیقت نہیں کہ ہر عہد کے اپنے مسائل، تقاضے اور لفظیات ہوتی ہے جو موضوع کی نسبت سے سادہ یا پُر کار ہو سکتی ہے۔ محمد جواد نے ایسے ہی مسائل اور تقاضوں کو موضوع بنایا ہے۔ اس کے کردار عجوبہ ہیں نہ اس کے پیش کردہ منظر میں کسی نوع کی کوئی غرابت ہے۔ پھر بھی وہ ہمارے لئے نئے اور انوکھے ہیں حالانکہ انہیں ہمارے موجود بلکہ ہمارے پہلو سے الگ کر کے ہمارے سامنے لا کھڑا کر دیا گیا ہے اور ہم اپنے شب و روز ان کے ساتھ بسر کرتے ہوئے ان سے بڑی حد تک بے خبر بھی نہیں رہے۔ سو کہانی کار محمد جواد کا اختصاص یہ ہے کہ وہ موجود سے عدم اور عدم سے موجود کی راہ نکالتے ہیں۔ پھر ان کی کہی ہوئی کہانی بوڑھی کیسے ہو سکتی ہے؟

محمد جواد کی کہانیاں زندگی سے تراشی ہوئی قاشیں ہیں جو مل کر ایک مجموعی منظر نامہ، ایک موزیک مرتب کرتی ہیں۔ یہ منظر نامہ ہمارے لیے پریشان کن تو ہو سکتا ہے مگر اجنبی نہیں۔ اس آئینے میں ہمیں جو کچھ بھی نظر آتا ہے اس کے ہونے پر یقین بارِ گراں آتا ہے کیوں کہ ہم نے اپنے موجود کی بدلتی ہوئی حالتوں کو کبھی اس تناظر میں دیکھا ہی نہیں۔ سو محمد جواد نے اپنی کہانیوں میں اس مغائرت کی نشان دہی کی ہے جو ہم اور ہمارے بیچ راہ بناتی ہوئی اب ایک

عمومی Phenomena بن چکی ہے۔

''بوڑھی کہانی'' میں مغائرت کی شکار روحیں ہمارے لیے نئی نہیں ہاں ان کے ہونے کی نشان دہی اس سے پہلے کسی نے شاید ہی کی ہو۔ محمد جواد نے نازک اشاروں اور ادھوری علامتوں کے ذریعے ایسے کرداروں کی تعمیر کی ہے جو وجود پانے پر اپنے قاری کے ذہن سے اس توانائی کے ساتھ چمٹ جاتے ہیں کہ الگ کیے جانے کی لاکھ کوشش پر بھی الگ نہیں ہوتے۔ وہ ''درد آشنا'' کے ماموں جمیل ہوں یا بوڑھی کہانی کا ''مَیں''۔ عادت کا ''وہ'' ہو یا ''کوجھے کمینے'' کا ناصر۔ ''روبینہ آپا'' کی روبینہ آپا ہوں یا ''بالکونی'' کے ابا جی۔ سب کس قدر نامانوس ہو کر بھی اجنبی نہیں کیوں کہ یہی غصہ' یہی تنہائی' یہی تپاک اور یہی بیزاری تو ہمارے موجود کی عطا ہے پھر ہم اس کے ہونے کا انکار کیسے کر سکتے ہیں؟

مَیں نے محمد جواد کے اسلوب کو نازک اشاروں اور ادھوری علامتوں سے ممیز کیا ہے تو یہ اس پر کسی نوع کا الزام دھرنے کے لیے نہیں بلکہ اس کے اختصاص کی وضاحت کے لیے۔ دراصل محمد جواد قاری اساس کہانی کار ہیں اور جانتے ہیں کہ ان کی کہانیوں کے قاری کی ذاتی ذمہ داری کیا ہونی چاہیے۔ کیا کسی راستے کی نشان دہی کر دینا کسی مسافر کو اس کی منزل پر لا کھڑا کرنے کے مساوی نہیں ہوتی؟ محمد جواد کی ادھوری علامتیں اور بظاہر بے سمت اشارے بھی اس حیرت کو نمو دیتے ہیں جو قاری میں کسی منزل کا استحسان کرنے کے لیے موجود ہوتی ہے۔ یوں قاری اور کہانی کار مل کر کہانی کو مکمل کرتے ہیں اور ایک دوسرے کے باطن میں اتر جاتے ہیں۔

محمد جواد کی کہانیاں پڑھ کر یقیں آیا کہ ہم خود میں اور اپنے موجود میں کس سرعت کے ساتھ اکیلے ہو رہے ہیں اور یہ تنہائی ہماری قوتِ برداشت اور وجود کو کس خاموشی سے مضمحل اور ناتواں بنا رہی ہے۔ اپنے آپ اور اپنے موجود سے اس پیکار میں ہم اگر کسی کو پچھاڑ رہے ہیں تو وہ بھی ہمارے علاوہ کوئی اور نہیں۔

مَیں پہلے بھی کہیں لکھ چکا ہوں کہ نہ لکھنا اور لکھنے کی ہڑک پر قابو پانا بے محابا لکھنے کے

مقابلے میں کہیں اہم ہے مگر ہمارے لکھنے والوں کی ایک بڑی تعداد پھر بھی لکھنے کے ہذیان میں مبتلا رہنے کو تخلیقی وفور کا ثمر جانتی ہے۔ محمد جواد اس ہڑک کا شکار نہیں کیوں کہ وہ لفظوں کے اسراف کے نقصانات اور ہذیانی وفور کے مرض کے ردِ عمل کو بخوبی پہچانتے ہیں۔ اس لیے اُن کی کہانیوں مختصر اور پر تاثیر ہیں بلکہ کہیں کہیں تو وہ منی اینچر بیانیہ کی سطح پر اتر آئی ہیں جو ان کے اسلوب کو منفرد اور تہ دار بناتا ہے۔

''بوڑھی کہانی'' کی کئی کہانیوں کو پڑھتے ہوئے مَیں خود کو یاد آتا رہا۔ کسی کہانی میں مَیں نے اپنے کسی عزیز یا جانے والے کی جھلک دیکھی اور کسی کہانی میں کسی بھولے ہوئے کردار کی بازیافت کی کیوں کہ یہ سبھی کچھ میرے اردگرد موجود ہے اور رہا ہے۔ یہ کتاب مجھ پر ایک گزرے ہوئے زمانے کی طرح گزری مگر اپنائیت اور مغائرت کی دھند میں لپٹی ہوئی۔ اسے پڑھ کر مجھے پتہ چلا کہ میرے اندر کیا کچھ بدل گیا ہے اور بظاہر سادہ نظر آنے والی رفاقتیں کس قدر پیچیدہ اور تہ دار ہیں۔

''بوڑھی کہانی'' تہذیبی فشار کی نمائندہ کتاب ہے۔ یہ فشار روز بروز بڑھ رہا ہے اور ہمارے قالب اس کتاب کے مرکزی کرداروں کے قالب میں ڈھل رہے ہیں۔ اس لیے یہ کہانی وقت کے ساتھ ساتھ ہماری رفیق اور درد آشنا بن کر پہلے کے مقابلے میں زیدہ توانا اور دل پذیر ہو رہی ہے۔ اسے بوڑھا ہونے میں ابھی بہت وقت لگے گا کہ الزائمر کے مریض وقت میں آگے کی طرف سفر نہیں کرتے۔

(15 جون 2015ء لاہور)

گزرے دنوں کا قصہ: ایک تاثر

صاحبان! ہمارے کالج کے ایک استاد جو ولیم فالکنر کو پڑھاتے میں' مشاق تھے اور ''جوانی'' (Youth) کے ماہر تھے۔ ایک بار سوئے اتفاق سے میرے دفتر تشریف لائے تو میں نے ''قلب ظلمات'' (The heart of Darkness) کا سرسری ذکر چھیڑا۔ وہ انگریزی اور میں اردو کا طالب علم مگر انہوں نے یہ کہہ کر میرے ارمانوں کے سوکھے دھانوں پر پانی نہ پڑنے دیا کہ وہ ''جوانی'' کے سوا فالکنر کی کسی اور کتاب سے آشنا نہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے اتالیق نے یہ راز ان پر نوجوانی ہی میں عیاں کر دیا تھا کہ ''اچھے استاد کو ادھر اُدھر بھٹکنے سے اجتناب کرنا چاہئے''۔

مجھے محمد جواد کی اس کتاب ''گزرے دنوں کا قصہ'' کی تقریب پذیرائی کی صدارت کی دعوت ملی تو مجھے یہی گمان گزرا کہ محمد جواد کی پچھلی دو کتابوں پر مضامین لکھنے کی پاداش میں منتظمین نے شاید مجھے بھی ایکسپرٹ سمجھ کر ''بٹ صاحب'' کی صف میں شامل کر لیا ہے۔ مگر پھر یہ یاد کر کے حوصلہ ہوا کہ میں نے کبھی ادھر ادھر بھٹکنے سے گریز نہیں کیا اور یہی وجہ ہے کہ نقاد اور شاعر مجھے یکساں بے ضرر سمجھتے ہیں۔

شاعری کی اب تک پندرہ کتابیں شائع کرنے کے بعد اب مجھے بھی اپنے شاعر ہونے میں کوئی شبہ نہیں رہا مگر لڑکپن سے میرے مطالعے کا میدان فکشن رہا ہے۔ اس لیے افسانے کی زبان' اسالیب' موضوعات اور سفر کسی حد تک میری نگاہ میں ہے۔ اشفاق احمد نے اپنے آخری انٹرویو میں جس کے پینل میں انور سجاد' یونس جاوید' انیس ناگی' اصغر ندیم سیّد' قاضی جاوید اور مَیں تھے۔ کم و بیش ہر سوال کے جواب کا آغاز ''ساجد توں تے جانداایں'' سے کیا تھا۔ تو اس کے پیچھے کہیں یہ تاثر موجود تھا کہ وہ مجھے افسانے کا اچھا ''قاری'' سمجھتے ہیں اور

مَیں ہوں مگر میرے نقاد ہونے کا تاثر ماسوائے خوش گمانی کے کچھ نہیں۔ خرابی یہ ہے کہ اب کسی حد تک مَیں خود بھی اس خوش گمانی کا شکار ہو رہا ہوں اور اس کی وجہ ادبی تنظیموں کے منتظمین ہیں۔

ابھی چند ہفتے پہلے مَیں نے محمد جواد کی ملاقات اپنے کچھ کراچی کی دوستوں سے کرائی تو وہ ان کے نام اور کام سے واقف نہیں تھے۔ خیر یہ کوئی حیرانی کی بات نہیں کہ مجھے یقین ہے جواد بھی ان کے کام سے کم ہی آشنا تھے اور اس سے ہمارے پھیلنے والے لٹریری سیکٹریرین ازم کا پتہ بھی چلتا ہے مگر اس کی اصل وجہ کتاب کی محدود اشاعت اور محدود تر ترسیل ہے۔ اگر مَیں کہوں تو شاید غلط نہ ہو کہ بطور ادیب اب ہم لوگ اعزہ اور اقربا تک محدود ہو رہے ہیں اور اس کا سبب ناخواندگی کی بڑھتی ہوئی شرح کے علاوہ کتاب سے دوری بھی ہے۔ جس میں الیکٹرانک میڈیا کے منفی امپکٹ کے علاوہ کچھ حصہ ہمارے لکھنے والوں کے گنجلک اسلوب کا بھی ہے۔ مَیں اس ضمن میں کئی مثالیں پیش کرسکتا ہوں مگر یہ وقت تفصیل میں جانے کا نہیں۔

محمد جواد نے شاید اس رمز کو پالیا ہے۔ ''گزرے دنوں کا قصہ'' بہت سادہ رواں' یک رخے بیانیے کی کتاب ہے۔ یوں کہیے اس کی سب سے بڑی خوبی اس کی "Readablity" ہے۔ مگر اس کتاب کی اصل خوبی اس بیانیے کے اندر چھپی ہوئی تہ داری اور معنویت ہے۔ کسی نے کہہ رکھا ہے کہ ''اسلوب ہی اصل آدمی ہے'' تو شاید ٹھیک ہی کہا ہے کہ ہماری تحریر ہماری شخصی جہات کی آئینہ دار ہوتی ہے محمد جواد کے افسانہ پڑھ کر مَیں ہمیشہ اس داخلی کشمکش سے آشنا ہوا جو آج کے فرد کا اجتماعی مسئلہ ہے مگر اسے محمد جواد کی طرح اس قدر سہولت کے ساتھ سمجھنے اور بیان کرنے پر قادر نہیں کیوں کہ مَیں فلسفی ہوں نہ نفسیات دان۔ جواد کی زبں کی گرہ کشائی میں اس کی ان دونوں حیثیتوں کا بڑا اہم کردار ہے اور اس کے اسلوب کی ندرت کی بنیاد بھی۔

محمد جواد کے افسانوں کے کردار ہم اور آپ ہیں۔ وہ سریندر پرکاش کی طرح ''تلقارمس'' خلق کرتا ہے نہ اسد محمد خاں کی طرح ''ترلوچن'' اس نے مرزا حامد بیگ کی

طرح ''نیند میں چلنے والے لڑکے'' کو چُنتا ہے نہ نیر مسعود کی طرح سیمیا کی نمود کی مشتاق روحوں کو محمد جواد کے کردار پُراسرار ہیں نہ نامانوس۔ مگر ان کے عارضے اور رنج نئے بھی ہیں اور گنجلک بھی۔ ''نئی زندگی'' کا مضطرب 'میں'' اور ''ایک مٹھی آسمان'' کا ظفر' دونوں جینے کے لیے Space چاہتے ہیں۔ اپنے ہونے کی یہ لپک جو محمد جواد کی ان اور پچھلی کتاب کی بعض کہانیوں میں موجود ہے۔ کیا ہمارے کلاسیکی افسانہ نگاروں' جنہیں ہم Gaints قرار دے چکے ہیں کا مسئلہ رہا ہے؟ نہیں اور ہو بھی نہیں سکتا کیونکہ وہ گلوبل سائز ریپیشن شپ سے پیدا ہونے والی قربت اور اس قربت سے کشید ہونے والی بیزاری کا شکار نہیں رہے۔ ''ہونے'' کی کثرت ''نہ ہونے'' کی لپک کو اور اشیا کا میسر ہونا خالی پن کو کس قدر ہوا دیتا ہے۔ یہی ان کہانیوں کی بنیادی رمز ہے۔ یہ گزرے دنوں کا وہ قصہ ہے جس میں کھونے والے نے کسی اور کو نہیں صرف اور صرف اپنے آپ کو کھویا ہے اور خود کو پانے کی للک میں وہ اور بھی تنہا اور اکیلا ہوا ہے۔ ''خالی آدمی'' ''نارمل'' ''دعا'' ''واردات'' ''کچھ طے شدہ باتیں'' ''تبدیلی'' ''تخیل زدہ'' اور ''نفسیات دان'' اسی للک کی کتھائیں ہیں۔

آج کا انسان کن نفسیاتی اُلجھنوں اور پیچیدگیوں کا شکار ہے۔ ان کی شناخت محمد جواد کی ''بے رنگی تے رنگ'' ''بوڑھی کہانی'' اور ''گزرے دنوں کا قصہ'' سے بخوبی ہو سکتی ہے۔ مَیں اگر ماہر نفسیات ہوتا تو شاید ان افسانوں کو کیس ہسٹریز جان کو بدمزہ ہوتا مگر میرے بدمزہ ہونے کی وجہ یہ ہے کہ محمد جواد نے انہیں اس قدر سہولت سے کیوں لکھا ہے۔ یہاں محمد جواد کی تحریر کی لذت غالب کے اس کی تقریر کی لذت کے مساوی ہو گئی ہے۔ جس طرح بعض انتہائی سادہ شعر کہنے والے کا خون خشک کرتے ہیں۔ اسی طرح محمد جواد کے اسلوب کی سادگی نے بھی مجھے الجھائے رکھا۔ مَیں دیباچہ نگاروں کے فرمودات سے تحفظ کے لیے شاعری کی اکثر کتابوں کو اُلٹا پڑھنا شروع کرتا ہوں اور اس سے مجھے قابلِ قدر نتائج تک پہنچنے کا موقع بھی ملا ہے مگر افسانہ نگاروں میں محمد جواد واحد فرد ہیں' جن کو ہر کتاب کو مَیں نے الٹا اور سیدھا دونوں طرح سے پڑھا ہے اور پوری ذہنی فراغت اور یک سوئی سے پڑھ کر بھی انہیں کسی چوکھٹے میں بند کرنے میں ناکام رہا ہوں۔ اس کے باوجود کہ وہ اسد محمد خان جیسے

داستان گو ہیں نہ خالد جاوید جیسی نو جدیدیت کے داعی۔ ان کے یہاں حسن منظر جیسی عالمگیریت اور علی اکبر ناطق جیسی مقامیت بھی نہیں۔ پھر بھی ان کے افسانوں میں عصری شعور کی آنچ ایک جھلسا دینے والی لپک بن کر ابھرتی ہے اور قاری کے اندر کے خلا کو اس کے کرداروں کی زندگی میں پیدا ہونے والے خلا سے جوڑ دیتی ہے۔

آپ جانتے ہیں کہ مَیں کوئی باقاعدہ افسانہ نگار نہیں مگر بے قاعدہ افسانہ نگار ہونے سے منکر بھی نہیں۔ ''گزرے دنوں کا قصہ'' پڑھتے ہوئے مجھے کئی بار یہ احساس ہوا کہ یہ افسانے مَیں نے کیوں نہیں لکھے؟ پھر اپنے آپ کو یہ کہہ کر تسلی دی کہ جو کتابیں مَیں نے لکھی ہیں انہیں بھی تو محمد جواد نے نہیں لکھا۔ ایک دفعہ ایک معروف صحافی اور بے قاعدہ شاعر نے موسیقار حسن لطیف سے شکایت کی تھی کہ وہ منیر نیازی کی طرح کا شعر کیوں نہیں کہہ سکتا؟'' تو حسن لطیف نے کہا تھا ''کیوں کہ اس کی آنکھیں تمہاری آنکھوں کی طرح باہر نہیں آ سکتیں! آج اس چٹکلے کو درج کرنے کی وجہ یہ ہے کہ ہماری اجتماعی نفسیات سے جنم لینے والے عوارض یکساں ہو سکتے ہیں مگر ان کے بیانیے کا حق ادا کرنا ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔ ''گزرے دنوں کا قصہ'' پڑھ کر یہ احساس اور شدید ہو جاتا ہے۔

محمد جواد کے افسانے چیخوف کی کہانیوں کی طرح زندگی سے تراشی ہوئی قاشیں ہیں۔ آج کل بزار میں ایسے پزل عام ملتے ہیں جنہیں جوڑ کر ہم ایک منظر ترتیب دے سکتے ہیں۔ خود میرے گھر میں ایک ایسی تصویر ہے جو دو ہزار ٹکڑوں کو ترتیب دے کر وجود میں آئی ہے۔ کچھ ایسا ہی کام محمد جواد نے اپنی ان کتابوں میں کیا ہے۔ آپ ان افسانوں کے کرداروں سے خلق، فضا سے موجود اور لوکیل سے در و دیوار ترتیب دے لیں تو عین ممکن ہے اپنے آپ کو ہی اپنے موجود منظر نامے میں کھڑا دیکھیں۔ لگتا ہے محمد جواد افسانے نہیں لکھ رہے اپنے عصر کا میورل ترتیب دے رہے ہیں۔ وہ اسے کب تک مکمل کر پائیں گے کر بھی پائیں گے یا نہیں؟ مَیں نہیں جانتا مگر ان کے کام کی تحسین کرنے میں بخل سے کام نہیں لینا چاہتا، اس سے پہلے کہ یہ سب ''گزرے دنوں کا قصہ'' بن کر رہ جائے۔

(24 ستمبر 2016ء لاہور)

''بوڑھی ہوا'' پر ایک اختلافی نظر

''بوڑھی ہوا'' فیاض محمود صاحب کی تصنیفِ لطیف ہے جسے انور زاہد صاحب نے مجھے ان کے ناول کی حیثیت میں عنایت کیا تھا اور مَیں نے بھی اسے ناول سمجھ کر پڑھنے کی جسارت کی ہے۔ یہ الگ بات کہ یہاں مطلع ہی میں دو سخن گسترانہ باتیں پیدا ہو گئیں۔ پہلی تو یہ کہ یہ کتاب ناول ہے بھی یا نہیں، کیوں کہ یہ کتاب مجھے ناول سے زیادہ ایک فکری رپورتاژ محسوس ہوئی اور دوسری یہ کہ اس کتاب کے آغاز ہی میں مجھے بار بار اس امر کا احساس ہوتا رہا کہ اس کتاب کے نام سے متفق ہونا دشوار ہے کیوں کہ میرے خیال میں ہوا کبھی بوڑھی نہیں ہوتی۔

''بوڑھی ہوا'' میں فیاض محمود صاحب نے انسانی کیمیا کے پانچ جُزو پانی، مٹی، ہوا، آگ اور روح گنوائے ہیں۔ یادش بخیر اس فقیر نے تیس برس پہلے اپنے شعری مجموعے ''عناصر'' میں یہ ترتیب ''مٹی، پانی، آگ، ہوا اور خواب'' رکھی تھی کہ میرے نزدیک ان عناصر کی یکتائی اور معنویت خواب کے عنصر کی عدم موجودگی میں ظاہر نہیں ہو سکتی۔ یہی وہ عنصر ہے جو ان عناصر کی ارضی جہت میں سماوی کیفیت پیدا کرنے کا سبب ہے اور خواب اس لیے بھی ایک آزاد عنصر کے طور پر لازم ہے کہ فیاض محمود صاحب سے نیاز مندانہ اختلاف کے باوصف میں ہوا اور روح کو الگ الگ عنصر ماننے سے معذور ہوں اور اس کتاب ''بوڑھی ہوا'' میں میری دانست میں ''ہوا'' روح ہی کی علامت ٹھہرتی ہے۔ اس لیے مجھے اصرار ہے کہ انسانی وجود کی تخلیق میں شامل ان چاروں عناصر میں سے ہوا کبھی بوڑھی نہیں ہوتی۔ وہ شادماں یا ناشاد، لطیف یا کثیف تو ہو سکتی ہے، بوڑھی نہیں! بلکہ حقیقت یہ ہے کہ بڑھاپے کو عناصر سے منسوب کرنا خیالِ خام ہے۔ جب عناصر اک دوسرے میں مُنقلب ہو سکتے ہیں تو

ان پر وقت کا اثر انداز ہونا ممکن نہیں اور یہ بات فیض محمود صاحب نے بھی اس کتاب میں بار بار کہی ہے۔

خیر! یہاں اس اختلافی رائے کی تشہیر کی ضرورت ہے نہ میرے اس پر اصرار کے ساتھ قائم رہنے کی۔ پھر بھی اس کتاب کی ہیئت یا صنفِ نثر پر رائے دینا لازم ہے کہ یہ کتاب ایک نہایت لطیف خیال پُر بنی گئی ہے جس کو پروان چڑھانے کے لیے ایک لاغر اور لاچار بوڑھے کا کردار خلق کیا گیا ہے جو اپنی آرام کرسی بستر اور گھر کے لان تک محدود ہے اور آہستہ آہستہ اپنے منطقی انجام یعنی موت کی طرف بڑھ رہا ہے۔ اس عمل کے دوران میں وہ زندگی سے جُڑے اپنے فکری سفر اور تجربات کو اپنے ذہن میں اس طرح تازہ کرتا ہے کہ وہ اس کے روحانی سفر کی کتھا بن جاتے ہیں۔ ایک ایسی کتھا جو ہر ہر قدم پر موجود سے جُڑی ہے۔ یہ فکری اور روحانی مسافت منفرد ہونے کے باوجود اپنے نتائج اور نوعیت کے اعتبار سے کسی ایک ذات تک محدود نہیں بلکہ اس کی تاثیر اور ماحصل مجموعی ہے۔ یوں یہ کتاب ہر اس شخص کی کتھا بیان کرتی ہے جو سوچتا اور محسوس کرتا ہے اور حیاتِ انسانی کے مختلف ادوار اور ابعاد کو سمجھنے کی سعی کرتا ہے۔ یعنی یہ کتاب عقل اور وجدان کی معیت میں کیا ہوا ایک وجودی سفر ہے جس کا تخلیقی دائرہ بسیط اور حقیقت کا انکشاف کرنے والے تجرباتِ حیات پر محیط ہے۔ کیا بُرا ہے اگر میں یہ کہوں کہ یہ کتاب کوئی ناول نہیں نسخۂ کیمیا ہے جس کے استعمال سے ہم اپنی ذات کو سمجھ سکتے ہیں اور اپنے موجود اور غیر موجود کی کیفیت کو بھی۔

مَیں نہیں جانتا کہ ایک ناول کے اجزائے ترکیبی کیا ہوتے ہیں۔ مَیں نے سینکڑوں ناول پڑھے ہیں (یا پڑھی ہیں) اور مجھے ہر اچھے ناول کی تخلیقی جہت اور اجزائے ترکیبی ایک ہی کیفیت میں ڈھلے نظر آئے ہیں۔ ناول میں کہیں گتھی ہوئی اور چاک و چوبند کہانی کا زور دکھائی دیا تو کہیں یہ دونوں صفت ایک دوسری سے بے زار نظر آئیں مگر ناول کی طلسمی کشش اور تاثر میں پھر بھی کوئی کمی نہیں آئی۔ کوئی ناول اپنی سبک روی کے باعث لطیف ابر پارے کی طرح برس گیا تو کوئی کسی کنجوس کی الگنی پر چھینکے میں رکھے پانی کے کٹورے کی طرح بوند

بوند کوتر سا تا رہا مگر اس کی سحر کاری اپنی تمام تر توانائی کے ساتھ برقرار رہی۔ کہیں چار صفحوں میں پیمانہ صبر لبریز ہو گیا تو کہیں چار ہزار صفحات میں بھی تشنگی کے احساس نے پیچھا نہیں چھوڑا یعنی اپنی کنہ میں یہ صنف ایک سیال خواب ہے جسے دیکھنے والے کا ذہن کوئی بھی روپ دے سکتا ہے اور یہ بات ''بوڑھی ہوا'' پر بھی صادق آتی ہے۔ جو ناول نگاری کے کسی مروج ڈھب پر پوری نہیں اترتی مگر پلاٹ اور قصے کے تناظر میں اسے ناول ہی کہا جائے گا۔ یہ الگ بات کہ مَیں اسے فکری رپوتاژ کہنے پر مصر ہوں۔ اس کے باوجود کہ ہر کتاب خواہ وہ نثر کی ہو یا نظم پر مشتمل۔ ایک فکری رپورتاژ ہی ہوا کرتی ہے۔

''بوڑھی ہوا'' کا دائرہ بہت محدود ہے۔ یہ ایک بیمار شخص کے آخری چند دنوں کے معمولات پر مشتمل ہے مگر ان چند دنوں میں وہ اپنی زندگی اور فکر سے جُڑے ہر تجربے کو ایک سرّی حقانیت کے ساتھ منکشف کرتا ہے، جس کے ابعد معاشرت، معیشت، روحانیت اور حقیقتِ ابدی ہیں جو زندگی سے جڑے ہر احساس کے نقیب ہیں۔ اس کتاب کو پڑھ کر مَیں نے جانا کہ خرد افروزی کے معنی کیا ہیں اور اشیا کے باطن تک پہنچنے کی کوئی صورت اگر ہو سکتی ہے تو وہ کیا ہے!

مجھے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ ''بوڑھی ہوا'' کو لکھنے کے لیے اس کے مصنف کا بوڑھا ہونا ضروری تھا کیوں کہ یہ کتاب تخیل کی رفعت اور فکری بہجت کا شاہکار ہونے کے باوجود ایک سال خوردہ وجود اور زندگی کی صبر آزما پیکار سے نڈھال ذہن کی محتاج تھی۔ اگر ایک مصرعِ تر کہنے کے لیے شاعر کو سیروں لہو خشک کرنے کی ضرورت پڑتی ہے تو عناصر کی پیکار، رنگوں کی بہار، راگوں کی جھنکار اور پھولوں کی مہکار کی کنہ کو سمجھنے کے لیے ایک طویل عرصۂ حیات کے کشید کیے ہوئے تجربے کا خون میں شامل ہونا بھی اتنا ہی ضروری ہے اور یہ کتاب اسی نعمت کے سہارے تخلیق کی گئی ہے۔

مَیں صوفی ہوں نہ مجھے تصوف سے خاص علاقہ ہے پھر بھی مجھے اس کتاب کے خالق پر صوفی ہونے کا شک گزرتا رہا۔ اس لیے کہ اس کتاب کے باطن سے اس کے مصنف کی ابھرنے والی شبیہ کسی دنیادار انسان کی نہیں۔ رنگوں کے باطن میں اُتر کر ان کے وجودی

امکانات کو دیکھنا' نوعِ انساں کی پیش قدمی کو ایک طائرانہ نظر میں جانچنا' استعماری دنیا کو لاحق عوارض کا تجزیہ کرنا' خالق اور مخلوق کے تعلق کو ایک آسان سوال کی طرح حل کرنا اور مادے کے حادث ہونے کی حقیقت کو مان کو اس کی غیر مادی جہت کا ادراک کرنا کسی عام آدمی کے بس کی بات کہاں؟ اس طرح یہ کتاب ظاہر اور باطن کے مجادلے کی کہانی بھی ہے اور اس کی ایکتا اور ہم آہنگی کی بھی۔ اس طرح کی کتاب زندگی بھر کے تجربوں کو منطقی تجزیے کی کٹھالی میں پکا کر ہی خلق کی جا سکتی ہے اور فیاض محمود صاحب نے اس کام کو بخوبی ممکن کر دکھایا ہے۔

مَیں نے اس تاثر کے آغاز میں کہا تھا کہ مَیں ہوا اور روح کو دو الگ عنصر سمجھنے کے لیے تیار نہیں۔ مَیں اب بھی اپنی اس بات پر قائم ہوں۔ اس کے باوجود کہ مَیں جانتا ہوں' فیاض محمود صاحب نے ہوا کو انا' تکبر اور خود پسندی کی علامت کے طور پر برتا ہے اور روح کو ان آلائشوں سے پاک ترفع اور پاکیزگی کے استعارے کی حیثیت میں۔ اس اختلاف رائے کے باوجود مَیں ''بوڑھی ہوا'' کے مصنف کی رائے کا احترام کرتا ہوں اور دیانت داری سے سمجھتا ہوں کہ ایسی کتاب صرف اور صرف توفیق کی بنیاد پر لکھی جاتی ہے اور ایسی کسی کتاب کا لکھنا ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں ہوتی۔ ''بوڑھی ہوا'' صرف ایک کتاب نہیں' زندگی کے اَسرار کی نقاب کشائی کرنے والا نسخۂ کیمیا ہے جو اپنے قاری سے ارضی سطح پر مکالمہ کرتا ہے مگر اس کے ثمرات سماوی ہیں۔

بہت کم کتابیں ایسی ہوتی ہیں' جنہیں پڑھتے ہوئے آپ کو یہ خیال آتا ہو کہ یہ کتاب آپ کو لکھنی چاہیے تھی یا یہ وہم کہ یہ کتاب تو مَیں بھی لکھ سکتا ہوں اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ موضوع کی ظاہری عمومیت' اس کی حقیقتی دشواری اور پیچیدگی کا پردہ بن جاتی ہے۔ ''بوڑھی ہوا'' کو پڑھتے ہوئے مجھے بھی یوں لگا کہ جیسے یہ کتاب تو مَیں بھی لکھ سکتا ہوں۔ مگر نہیں! اگر مَیں یہ کتاب لکھ سکتا تو کب کا لکھ چکا ہوتا۔ اسے فیاض محمود صاحب ہی کو لکھنا تھا اور میری حیثیت اس کے مداح کی ہے اور مجھے اپنی اس حیثیت پر کوئی اعتراض نہیں۔

(25 دسمبر 2015ء لاہور)

عبدالوحید کی ''قبل از مسیح''

اردو افسانے کی ایک صدی سے زیادہ عرصے پر محیط روایت اسلوب اور موضوع کے کتنے ہی رمنوں کی سیر کر چکی ہے۔ اس سفر میں ابلاغ اور عدم ابلاغ کے کئی مقطعے آئے اور افسانہ ہوئے مگر یہ روایت روحِ عصر سے کبھی بے گانہ ہوئی نہ ہوسکتی ہے کہ افسانے کی بنیاد میں اسی طلسم کا جوہر کام آتا ہے اور اسے فکرِ نو کے نئے جہانوں کا امین بناتا ہے۔

''قبل از مسیح'' پڑھتے ہوئے میں کئی طرح کے احساسات کی گرفت میں رہا۔ اس کتاب کے افسانوں پر مجھے اسلوب اور موضوعات کے حوالے سے کئی طرح کے گمان گزرے۔ کئی مقام پر مَیں نے انہیں تجریدی اور علامتی پایا اور کہیں پیش پا افتادہ حقیقتوں کو اعتبار بخشنے والی روایتی مہارت کے مرقعے کی حیثیت میں پہچانا مگر ہر بار مجھے اس امر کا قوی احساس ہوا کہ یہ افسانے کہیں نہ کہیں میری ذات' میری فکر اور میرے تجربے سے جُڑے ہیں تو کیا اس بنیاد پر مجھے یہ کہنے کا حق ہے کہ عبدالوحید بنیادی طور پر اجتماعی لاشعور کے نقش گر ہیں اور ان کی یہ کتاب ہمارے اجتماعی ردِعمل کے اظہار کی ایک صورت۔

عبدالوحید کا تعلق ترقی پسند تحریک اور انجمن ترقی پسند مصنفین سے ہے مگر اس کتاب کے تناظر میں اس وضاحت کی ضرورت ہے نہ اہمیت۔ یوں بھی ایک تخلیقی ذہن کس طرح رجعت پسند ہوسکتا ہے؟ وقت اور کائنات کا یہ منقش پہیہ الٹی سمت میں گھومنے کے لیے نہیں اور اس کی گردش پر نظر رکھنے والے اذہان کے لیے ایک خاص طرح کی منطقی کشادہ نظری کے ساتھ موجود کی حقانیت کا ادراک کرتے ہوئے فردا کے امکانات کا تخمینہ لگانا ضروری ہوتا ہے۔ عبدالوحید نے بھی موجود کے جبر کو پہچان کر حقیقت اور علامت کے توازن بھرے

امتزاج سے انسانی مقدر کی بے بسی کو اپنا موضوع بنایا ہے اور خوب بنایا ہے۔ اس امر سے جہاں ان کے روشن خیال، کشادہ نظر اور خوش فکر ہونے کا تاثر ابھرتا ہے وہاں یہ احساس بھی پیدا ہوتا ہے کہ معاشرے میں غیر محسوس انداز میں آنے والی تبدیلی کسی حساس فکر شخص کے لیے نئی نہیں ہوتی اور احساس کے بدلتے قالب تخلیقی آدمی کے لیے عمومی ہوتے ہیں۔

''قبل از مسیح'' میں کل اٹھارہ افسانے ہیں مگر افسانے کی روایتی کیفیت کے برعکس یہ انفرادی تاثر جمانے کے بجائے ایک مجموعی تاثر پیدا کرنے کا سبب بنتے ہیں، جس سے ہمیں عصر نو کے مزاج اور فکری رخ کا پتہ چلتا ہے۔ یہ افسانے دکھ، بھوک، احتیاج اور بے بسی کی کئی پرتوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ جن سے آشنا ہونے کے باوجود ہمیں ان کے اس طرح ظہور کرنے پر حیرت بھی ہوتی ہے اور رنج بھی کیوں کہ ہم اپنے موجود کو اس طرح بدوضع دیکھنے پر آمادہ نہیں ہیں اور معاشرے میں سرایت کرتے ہوئے سرطان سے صرف نظر کرنے ہی میں اپنی عافیت جانتے ہیں۔

یہ کہنا اور بتانا اب ایک متروک وصف ہے کہ آج دُنیا ایک گلوبل ویلج بن چکی ہے اور کسی شخص کے لیے اپنے خول میں سمٹ کر بیٹھنا ممکن نہیں۔ اب ہمیں بے خبری سے زیادہ خبر اور نامعلوم سے زیادہ معلوم کے دباؤ نے حواس باختہ کر رکھا ہے۔ معلوم کے سیلاب نے ہماری یادداشت کو دھو دھو کر اس درجہ مہین بنا دیا ہے کہ ہم نے اس پر اعتبار کرنا کم و بیش ترک کر دیا ہے۔ ''قبل از مسیح'' کے افسانوں میں اسی جدل کا پرتو دکھائی دیتا ہے۔ لحہ بہ لحہ تبدیل ہوتی ہوئی حقیقتیں فکری رویوں کے تنوع کی خبر تو دیتی ہیں مگر مجبور و مختار کے مابین سیسہ پلائی دیوار کی طرح کھڑی ازلی تفریق کو پاٹ نہیں سکتیں۔ بدلتے نظریات اور قوت کے جدید منابع نے جن نئی مجبوریوں اور غلامیوں کو جنم دیا ہے اور نئے خداؤں نے پرانے خداؤں کی جس طرح جگہ لی ہے۔ ''قبل از مسیح'' کے افسانے اسی کشمکش کا بیانیہ ہیں جسے کہیں کرداروں اور کہیں علامتوں کے ذریعے ظاہر کر کے افسانہ نگار نے اپنے تخلیقی فن کار ہونے کا ثبوت دیا ہے۔

مجھے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ اس کتاب کے موضوعات نئے نہیں۔ان کے عمومی ہونے میں بھی کوئی شبہ نہیں۔اس لیے کہ یہ کتاب کسی انجان سیارے سے متعلق ہے نہ کسی ان دیکھی مخلوق اور دُنیا سے۔اپنے کرداروں' گلیوں' مکانوں' ویرانوں اور منظر کے حوالے سے یہ جس سیناریو کو متشکل کرتی ہے وہ یہی آپ کی اور ہماری دنیا ہے۔بھوک' افلاس' دکھ' ہوس اور بے بسی کی نت نئی صورتوں اور پرتوں میں لتھڑی ہوئی۔اس لیے اس کی ایک ایک سطر میں ہم اپنے ہی وجود کے کسی حصے کو بھکتے دیکھتے ہیں اور یہ سارے اجزا ایک کُل میں ڈھل کر ایک ایسے اجتماعی حوالے میں ضم ہوتے ہیں جو ہمارے ہونے کا یقین بھی ہے اور ہمارے نہ ہونے کا گمان بھی۔یوں اس کتاب کے حقائق علامت اور علامتیں حقائق کا روپ دھار کر دودھاری ہو جاتی ہیں۔

اپنی بات کی تائید میں مَیں اس کتاب کے افسانوں ''پہلی قبر' پتھر کے اندر' تخمینہ لاگت' حقیقی قید' مقدس لکیر' مہاالکیز' یقین کا شہر اور قبل از مسیح'' کا حوالہ دوں گا جن میں حقیقت اور علامت کے ایک دوسرے میں منقلب ہونے کا عمل بہت واضح ہے اور اس خصوصیت کے ساتھ کہ اس سے موضوع کی حقانیت کا رخ غیر واضح نہیں ہوتا۔

''قبل از مسیح'' کے مطالعے کے دوران میں مجھے اپنے مطالعے کی عادت کو کئی بار آزمانے کا موقع ملا۔خصوصاً ان موقع پر جہاں مجھے ان افسانوں پر سماجی رپورتاژ کا گمان گزرا اور یہ شاید اس لیے کہ یہ تمام افسانے کسی نہ کسی سماجی قدر سے جُڑے ہیں اور اپنے اختتام پر کسی نہ کسی سماجی رویے سے جُڑے سوال کو جنم دیتے ہیں جو قاری کے ذہن کو متحرک رکھتا ہے اور اردو افسانے کی عمومی روایت کے برعکس اسے ٹھہرنے اور پرسکون ہونے کا موقع نہیں دیتا۔تحرک اور اضطراب پیدا کرنے کی یہ خصوصیت ان افسانوں کا ارمغان ہے جسے مصنف کے اسلوب کا کمال اور ترقی پسند ذہن کی دین جاننے میں کچھ ہرج نہیں۔

(5 نومبر 2013ء لاہور)

مرے سامنے بے کراں آب ہے

کہولت زدہ یا کہولت کی طرف بڑھتے ہوئے آدمی کا ناسٹلجیک ہونا فطری ہے مگر اس میں ٹیڑھ اس وقت در آتی ہے جب آپ کسی خاص زمانے کے اسیر ہو کر رہ جائیں اور موجود کے ترشح سے آسودہ ہونے سے گریز کریں۔ یہی میرے ساتھ ہوا اور میں وقت کے بہاؤ میں کہیں ٹھہر کر ایسا حنوط ہوا کہ اپنے اردگرد بدلتی ہوئی دنیا کا ادراک ہی نہیں کر پایا اور اس دوران میں کتنا کچھ بدل کر پرانا ہو گیا اور کتنا کچھ نیا ہو کر ایک نئے زمانے کا نقیب ٹھہرا۔ میں شاید اس سب سے بے خبر ہی رہتا اگر حسنِ اتفاق سے مجھے نسلِ نو سے مکالمے کا یہ موقع نہ ملتا اور میری سوچ' نظر اور استحسان کا جمود ٹوٹ نہ جاتا۔

زندگی کی طرح ادب میں بھی آگے ہی آگے بڑھتے رہنے کی صلاحیت ہے۔ قلی قطب شاہ' میر' غالب اور اقبال کے بعد فیض' راشد اور مجید امجد کا ہونا لابدی ہے۔ اسی طرح یلدرم اور پریم چند کے بعد منٹو' بیدی' کرشن چندر' احمد ندیم قاسمی' اشفاق احمد' انتظار حسین' سریندر پرکاش' انور سجاد' نیّر مسعود' رشید امجد' منشا یاد' مرزا حامد بیگ اور امجد طفیل بھی ایک تاریخی تسلسل اور جدلیاتی عمل کی کڑیاں ہیں (یہ چند نام برسبیلِ تذکرہ ہیں ورنہ اسلوب' ہیئت' تکنیک اور تنوع کے لحاظ سے ایک الگ مضمون اس موضوع پر باندھنے کی ضرورت ہوگی) اور اسی تسلسل کی ایک مثال اظہر حسین ہیں جن کی کتاب ''اکیسویں صدی کی لڑکی'' اس وقت میرے پیشِ نظر ہے۔

اظہر حسین سے میری شناسائی نئی نئی ہے اور ان کے گُن مجھ پر آہستہ آہستہ کھل رہے ہیں۔ مجھے احساس ہوا ہے کہ وہ ادب کے ایک زیرک قاری ہیں اور ان کا ''ہاضمہ'' بہت اچھا

ہے کہ ان کا مطالعہ ان کی فکر اور تخلیقی سرگرمی کا حصّہ بن رہا ہے، جس سے ان کی شعری اور نثری تخلیقات میں گیرائی اور عمق پیدا ہو رہا ہے اور ان کی تخلیقی سرگرمی کو توجہ اور خصوصیت سے دیکھنے کی ضرورت پڑی ہے۔

''اکیسویں صدی کی لڑکی'' کی خاص بات یہ ہے کہ اس میں کوئی کمزور افسانہ شاملِ کتاب نہیں۔ سبھی افسانے زبان، اسلوب، علائم، کردار نگاری ماحول کی جزیات اور قصے کی ندرت یا عمومیت کی بنا پر بہت ہنر مندی سے بُنے گئے ہیں۔ یہ ہر طرح کے حشو و زوائد سے پاک ہیں اور ان میں خود بخود پیش رفت کرتی ہوئی شعور کی روا پنی موجودگی کا پتہ دیتی ہے۔ افسانہ نگار نے ہر افسانے کو اس زاویے سے شگفت کیا ہے کہ جس سے اس کی تاثیر اور پیغام کی بہترین ترسیل ممکن ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے اس نے بیانیے کے کئی اسلوب بڑی ہنر مندی کے ساتھ آزمائے ہیں اور موضوع سے ہم آہنگ زبان کو سہارا بنا کر، کہیں علامت کہیں کنایے اور کہیں استعارہ کی سطح کو چھوتی حقیقت آرائی کو آزما کر اپنے صاحبِ فن ہونے کا ثبوت دیا ہے۔

مَیں نہیں جانتا اظہر حسین کی اپنی نسبت کس طبقے سے ہے مگر اس کتاب میں ان کی کہانیوں کی نسبت عموماً اشرافیہ یا اوپری طبقے سے ہے اور ان کا موضوع اس آسودگی، فراغت اور آسائش کے مابین کہیں روح کو ناآسودہ کرتی ہوئی خلش ہے جس کی نسبت کہیں ماضی سے ہے تو کہیں حال کی یکسانیت سے جنم لینے والی بیزاری سے۔ کہیں خفتہ ناآسودگی سے تو کہیں موجود کے Vicious Circle سے پیدا ہونے والی تلخی سے۔ کہیں احساسِ برتری سے جنم لینے والے بے چہرہ رنج سے تو کہیں ہو کر نہ ہونے کی اذیت سے پھوٹنے والی خلش سے۔ جس کے کتنے ہی رنگ اس کتاب کا حصّہ ہیں اور یہ سب مل کر ایک ہی سوال کو جنم دیتے ہیں کہ حقیقی خوشی کا کوئی وجود نہیں اور انسان کسی بھی حال میں آسودہ نہیں ہو سکتا۔ اظہر حسین نے ایک ماہر نفسیات داں کی طرح اپنے ہر کردار کی کُنہ کو اُبھارا ہے اور زبان کے تخلیقی، جمالیاتی اور رمزی پہلوؤں کو آزما کر کئی اچھی کہانیاں خلق کی ہیں۔

مَیں یہاں اس کی کہانی ''لومڑ'' کا خصوصی ذکر کرنا چاہوں گا۔ یہ کہانی جو ایک لڑکی کی فطری جنسی طلب کے انگیخت ہونے کی کتھا ہے۔ ایک بالکل ہی متضاد فضا سے آغاز ہوتی ہوئی، کہانی کے ساتھ بڑھتے ہوئے ایک لمحے کے لیے بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ ایک بالکل ہی عمومی کیفیت کہانی کے مرکزی کردار کے فکری دھارے کو بدل کر رکھ دے گی۔ گو یہ تبدیلی حقیقی اور تقاضائے فطرت کے عین مطابق ہے پھر بھی اسے افسانہ نگار کے استعاراتی بیانیے اور قصے کو آگے بڑھانے کے ڈھنگ نے انوکھا اور نادر بنا دیا ہے۔ کہانی کے مرکزی کردار کی ہم جنس پرستی کا غیر فطری ہونا تسلیم مگر اس کے پیازی چھلکے کو جس مہارت سے اظہر حسین نے اُتار پھینکا ہے وہ اس کے سچے اور صاحبِ ادراک کہانی کار ہونے کی دلیل ہے اور مزے کی بات یہ ہے کہ کردار کی کایا کلپ کا یہ واقعہ کچھ اچانک اور غیر متوقع نہیں کہ قصے کے مابین سیمل کا کالج کے ابتدائی سالوں میں گاؤں کے سفر کے دوران میں زیرِ زمین اگنے والی سبزیوں کے مشاہدے کے علاوہ بوڑھے کنویں میں جھانک کر دیکھنے سے پیدا ہونے والے سرور کو سنبھالے رکھنا اور پھر ڈی ایچ لارنس کے ناول کو پڑھ کر خود میں اُترتے ہوئے سانپ کو یاد کرنا' ایک طرح سے اس قصے کے اختتام کو فطری بنانے کی بنیاد ہیں۔ یہی سب کچھ تو ہے جو اسے فطری تقاضے اور آفتاب کے پیچھے چلنے پر مجبور کرتا ہے اور سب کچھ مانوس اور حقیقی لگنے لگتا ہے۔ دیکھیے افسانے کی یہ سطریں کتنی برجستہ اور معنی خیز ہیں۔

''میرے نیوٹرل پن نے کروٹ لی اور سو گیا۔ اچانک سے سردیوں کا موسم ختم ہو گیا۔ سورج نکلا اور تمازت بکھر گئی۔ گھڑے ہوئے غیر فطری نظریے پر قدرتی تقاضا پاؤں رکھ کر آگے آگے تھا۔ اس سے پیچھے آفتاب۔ اس سے پیچھے مَیں۔ میری آنکھیں آفتاب کی پشت پر تھیں۔ وہ کسی لومڑ کی چال چل رہا تھا!''

اظہر حسین کا افسانہ ''چشم کشا'' پڑھتے ہوئے میرا خیال حوزے سارا ماگو کی ناول ''اندھے لوگ'' کی طرف گیا مگر ان دونوں میں کوئی قدرِ مشترک نہیں سوائے اس کے کہ دونوں میں اندھے پن کی ایک سطح علامتی اور کسی حد تک تجریدی ہے۔ اظہر حسین نے کہانی

کے انجام پر جو اشتباہ پیدا کیا ہے وہی اس کہانی کو معمولی سے خاص بنا دیتا ہے اور موجود کی حقانیت ایک نفسیاتی تشنج میں ڈھل جاتی ہے۔ اور اسی پر بس نہیں انجام کی شفافیت پر ہونے نہ ہونے کا غیر مرئی غلاف تن جاتا ہے جو کہانی میں ایک جادوئی ترفع کا باعث بنتا ہے۔

دھند لکے اور حجاب کی یہی کیفیت "عامل" "ٹریجڈی کامیڈی" "نیند ندی" اور "ناقابلِ ہضم" میں بھی ہے۔ یہ اور "اکیسویں صدی کی لڑکی" کی دیگر تمام کہانیاں برننگ ایشوز پر ہیں۔ کہنا چاہئے کہ اظہر حسین کہانی کے انتخاب میں بہت محتاط ہیں اور ہونا بھی چاہئے کہ ہر بات کہہ دینے کے قابل نہیں ہوتی اور کہنے والی بات کے کہنے کا ڈھنگ بھی اس کی تاثیر اور حقانیت کو بڑھانے میں بہت مدد و معاون ہوتا ہے۔ اظہر حسین جانتے ہیں کہ کہانی کو کس نہج سے کھولنے اور بیان کرنے کی ضرورت ہے اور اسے کس طور تراشا جائے کہ اس کی دمک میں اضافہ ہو اور اسکی لو میں تیزی آ جائے۔

"ناقابل ہضم" میں کچھ بھی نہ کہا اور کہہ بھی گئے کی کیفیت ہے۔ یہ افسانہ تکنیک، مشاہدے اور بیانیے کی ندرت کا شاہکار ہے۔ سبھی کچھ اوجھل، نہاں، مبہم، دھندلا اور بین السطور ہے۔ پھر بھی کس قدر کریہہ اور ناقابلِ برداشت ہے مگر ایسا ہے اور ہو رہا ہے۔ اظہر حسین نے کمال ہنر مندی سے سبھی کچھ اوجھل رکھتے ہوئے ہمارے معاشرے کا ستر کھول دیا ہے اور ہمیں منہ چھپانے کو جگہ بھی نہیں مل رہی۔

فنِ تعمیر میں محراب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ جس بوجھ کو سہارتی ہے اس کو زمین تک منتقل نہیں کرتی۔ اظہر حسین نے زبان کی سطح پر اسی محرابی قوت کا استعمال کیا ہے۔ کفایت لفظی، تہ داری اور علائم سے بھرپور زبان کو استعمال میں لا کر اس نے اپنے افسانے کی ایسی محرابیں وضع کی ہیں جو ہر نوعیت کا بوجھ اٹھانے کی اہل ہیں۔ میں دعوے سے کہہ سکتا ہوں کہ زبان کا ایسا تخلیقی اور محتاط استعمال نئے لکھنے والوں کے یہاں ناپید ہے بلکہ ایسی تہ داری بہت سے پرانے لکھنے والوں کے یہاں بھی ناپید ہے اور اس میں جدتِ فکر اور جدتِ معنی دونوں کا حصہ مساوی ہے ذرا دیکھیے دو ایک ٹکڑے بطورِ مثال:

''رات برف کی طرح ٹھنڈی تھی۔ میرے وجود کی حدت مگر اس ٹھنڈ کو مات دے رہی تھی۔ تین منٹ کے غیر متوقع لمبے انتظار کے بعد نکڑ والا چھوٹا دروازہ کھلا اور مردانہ آواز گونجی۔ مَیں سٹپٹا سی گئی۔ جیسے میرے جسم میں وہ سیاہ سانپ اتر گیا ہو'' (''لوہڑ'' ص 43)

''سردی کی شدت'' سے اسے یوں محسوس ہو رہا تھا جیسے وہ دُھند کے نہیں' دُھند اس کے اندر چل رہی ہو۔ ہوا کی خنک آلودہ بو خوشگوار نہ تھی۔ دھند میں وہ محض تین گام آگے اور تین گام پیچھے تک کا منظر دیکھ سکتا تھا۔ اس سے پرے پردہ تھا۔ آنکھیں کتنی بے بس ہیں۔ اتنی بے بس اور محدود کہ انسان خود کو بھی پورا نہ دیکھ سکے۔ بس گردن سے نیچے پاؤں تک صرف آگے آگے۔

(ٹریجڈی/کامیڈی' ص 128)

''آن کی آن میں ہر شے پرائی ہوگئی۔ فرنیچر' سٹیشنری' ان ڈور پلانٹس' ڈیوب لائٹس' کھڑکیاں' دروازے' سب اسے بے گانوں کی طرح گھورنے لگ گئے۔ ایک گہری نظر سے اس نے اپنے ماحول کو گھیرا۔ یہ خوبصورت کمرہ' یہ ہلکی سبز ٹائلوں کا فرش'' (چند منٹ کی موت' ص 188)

یہ مثالیں کسی خاص ترتیب سے اخذ نہیں کی گئیں مگر یہ باور کرانے کے لیے کافی ہیں کہ اظہر حسین زبان کے تخلیقی استعمال سے آگاہ ہے اور یہ آگاہی دو آتشہ ہو جاتی ہے جب معنوی اور اظہاری سطح پر اس میں ابہام اور تہہ داری کی اور کہیں کہیں غیر متوقع واقعے کی کیفیت پیدا کی جاتی ہے'' کی جاناں مَیں کون'' '' تمری سُرت کہاں کولاگی'' '' چند منٹ کی موت'' اور'' نیند ندی'' میں ایسی ہی ندرت اور اچنبھا ہے۔ اس لیے ان کا تاثر گہرا اور دیرپا ہے۔

غافر شہزاد نے بالکل درست نشان دہی کی ہے کہ اظہر حسین کے یہاں کرداروں کی بھرمار نہیں ہے۔ دراصل مختصر افسانہ کی صنف کثرت اور دھندلے/پیچیدہ کرداروں کی متحمل ہو ہی نہیں سکتی۔ یہ درست ہے کہ کہانی کی واپسی کا مطلب حقیقت نگاری کی واپسی نہیں

اور افسانے کا معاصر بیانیہ ملٹی ڈائمنشنل ہے جس کے آثار اظہر حسین کے افسانوں سے بھی ہویدا ہیں۔ پھر بھی اظہر حسین کی کہانیاں نسبتاً غیر مبہم اور اُجلی ہیں اور ان میں نئے پن کی دمک اسلوب اور زباں کے تخلیقی برتاوَ سے آئی ہیں اور موضوعات کے نادر ہونے سے جو عصرِ حاضر کے مزاج اور منہاج سے پوری طرح جُڑے ہیں۔ اس لیے کہ ہم چاہ کر بھی اپنے موجود سے الگ ہو سکتے ہیں نہ اس سے مغائرت کر سکتے ہیں۔

نہ معلوم اس کی وجہ کیا ہو مگر اظہر حسین کے مطالعہ کا مرکز صنفِ نازک ہے اور ان کی کئی کہانیوں کی راوی بھی۔ یہ ایک طرح سے لکھنے والے کی ٹرانفارمیشن کا عمل ہے جو اس قدر آسان نہیں کہ فوری طور پر سمجھ میں آ جائے۔ شاید اس کا سبب کہانی کی انتر آتما ہو جو اپنے اظہار کے لیے ناری کا روپ دھارنے پر مصر ہو یا افسانہ نگار کا یہ گمان کہ کہانی کی کوملتا یا تندی کو کس زاویے سے شدید کرنا ممکن ہو سکتا ہے مگر یہ ہے کہ ان کہانیوں پر نسائی منطقیت کا غلبہ ہے اور مرد کردار نسبتاً دبے دبے اور اُتھلے دکھائی دیتے ہیں۔ شاید اس لیے کہ فرصت، فراغت اور امارت کی پیدا کردہ فرسٹریشن کی زیادہ تر شکار عورتیں ہی ہیں۔ مرد کی بے جا مصروفیت اور ہوس پرستی نے غیر محسوس طور پر عورت کو اکیلا اور غیر محفوظ کیا ہے اور یہی سب کچھ ان کہانیوں کا عطر ہے۔

ایک اور عجیب بات جو ان سبھی کہانیوں میں مشترک ہے۔ موسم سرما کی ٹھنک اور تلخی ہے۔ سردی، برفیلی ہوا، دھند، کہرا، لہو میں سرایت کرتی خنکی، یخ ہوتے بدن اور مظاہر ان افسانوں کا عمومی حوالہ ہیں۔ ایک ایسے ملک میں رہتے ہوئے جہاں سال میں آٹھ مہینے دمِ سعیر سے روح وحشت کھائے، وہاں موسمِ سرما کا اس کثرت سے ذکر اور عمومی فضا پر غالب آنا شاید غیر محسوس احتجاج کی صورت ہی ہو سکتی ہے۔ مگر اس کا کیا کریں کہ ان کہانیوں کے کردار اسی ماحول میں پنپتے اور خوش رہتے ہیں۔ مَیں نے ایک آدھ جگہ کے سوا اس یخ بستگی کو کہیں بھی عذاب کے صورت بنتے نہیں دیکھا اور جہاں دیکھا وہاں بھی اس کی حیثیت کابوس کی تھی اور اس کی وحشت غیر مرئی اور خیالی۔

مجھے نہیں معلوم اظہر حسین کا زندگی کے بارے میں نظریہ کیا ہے مگر معاشرتی زندگی کے اس مطالعے سے جو ''اکیسویں صدی کی لڑکی'' کی صورت میں ہمارے سامنے ہے وہ ایک حقیقت پسند شخص کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ ان کے مشاہدے کا میدان مدنی معاشرہ ہے اور وہ اس کے خواص اور تنافر کا ذکر بہت وضاحت اور سچائی سے کرتے ہیں۔ وہ شہر کی صبح اور شام کی منظر کشی کرتے ہیں تو غلام عباس کی کہانیوں کی طرح وہ زندہ اور سانس لینے لگتے ہیں اور اس منظر نامے پر ہمیں مانوسیت اور اپنائیت کا شائبہ ہوتا ہے۔ ان کے کردار شہر سے شاذ و نادر ہی باہر نکلتے ہیں اور نکلیں بھی تو وہ زیر زمین سبزیوں کے کھیتوں کی سرحد کو عبور نہیں کرتے جو آنے والوں کے لیے شہر کا آغاز اور جانے والے کے لیے سرحد ہوا کرتی ہے یہی وجہ ہے کہ اظہر حسین کے یہاں زمین کے سینے پر لہراتی فصلوں کا تذکرہ ہے نہ ان سے جڑی مشقت کا اور ان کی کہانیوں پر مدنی زندگی کے اثرات بہت گہرے ہیں۔

اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ مدنی زندگی کا ثمر مغائرت ہے۔ روح سے روح تک سفر کرتی ہوئی رگوں میں اور لہو میں تیرتی ہوئی اور ابدان کے بیچ خلا پیدا کرتی ہوئی۔ اظہر حسین کا موضوع یہی خلا ہے اور اس کی کہانیاں اس خلا کی وسعت کو ناپنے کا ایک ذریعہ مگر وہ اس بات سے بخوبی آگاہ ہے کہ بدلتے ہوئے سماج میں بھی فطرت کی تبدیلی کا عمل سست رو ہی ہوتا ہے اور انسان وہ صنفِ قوی ہو یا صنفِ نازک اپنی نہایت سے پیوست ہی رہتا ہے۔ جیسے ''اکیسویں صدی کی لڑکی'' اور ''چند منٹ کی موت'' کی خالدہ۔ دونوں کہانیوں کا موضوع اور فضا الگ ہے مگر ان کی قدرِ مشترک نسائی فکر ہے جو پہلی کہانی میں بیوی اور دوسری کہانی میں لڑکی کے احساس سے پھوٹتی ہے اور ماحول کو گلنار کر دیتی ہے۔

نسائیت کی معلوم اور مجوبہ پرتیں تو ''چشم کشا'' کوئی دل سے پوچھے ''کہ جاناں میں کون'' ''شام ہی تو ہے'' ''دوست دشمن'' اور ''آخر ہفتہ'' میں بھی کھلتی ہیں مگر ''لومڑ'' اور ''اکیسویں صدی کی لڑکی'' میں یہ زیریں لہر کی طرح بہتی ہوئیں اچانک سطح پر آتی ہیں اس لیے ان میں قدرے تعجب اور ندرت کی گھلاوٹ ہے جو مزہ بھی دیتی ہے اور حیران بھی کرتی ہے۔

ان کہانیوں میں کہیں نفسیاتی گرہ کشائی ہے تو کہیں باطنی رنگ کو منشائے شہود پر لانے کی سعی مگر اپنے کُل میں یہ سب ہماری معاشرت پر گہرے طنز کا استعارہ ہیں۔ یہ کہانیاں ہمیں بتاتی ہیں کہ سچی اور دائمی مسرت کا کہیں وجود نہیں۔ سماجی تبدیلی بہت سست رو اور دھیمی ہوا کرتی ہے اور انسان اپنے اصل سے گریز نہیں کرسکتا اور اگر وہ ایسا کچھ کرنے کی سعی کرتا ہے تو وہ ایک دھندلے التباس سے زیادہ کچھ نہیں ہوا کرتی۔

کیا ہی اچھا ہو اگر بہت جلد ہمیں اظہر حسین کی کہانیوں کی ایک اور کتاب دیکھنے کو ملے!

(2 اگست 2017ء لاہور)

کھوئے جاتے ہیں جو ہم آپ کو پا جاتے ہیں

ڈاکٹر انور زاہدی سے ایک ملاقات الحمرا میں ہوئی تھی اور دوسری افسانہ نگار احمد جاوید کے جنازے پر۔ دونوں دفعہ عجلت اور تکلف کا سماں تھا مگر اس میں اجنبیت اور عدم شناسائی مفقود تھی۔ وجہ کہ لکھنے والے کبھی ایک دوسرے کے لیے غیر نہیں ہوتے اور باطنی تعلق کی ڈور انہیں ایک دوسرے سے باندھے رکھتی ہے۔

انور زاہدی اور ماہ طلعت زاہدی کو میں ڈاکٹر مقصود زاہدی کی نسبت سے بھی جانتا ہوں مگر ڈاکٹر صاحب کا اصل تعارف ''دریچوں میں ہوا'' اور ''سنہرے دنوں کی شاعری'' تھی۔ میں بچپن سے ملتان کی محبت کا شکار رہا ہوں اور لڑکپن کا کچھ وقت وہاں گزارنے کے بعد تو وہ میرے اندر ایسا داخل ہوا ہے کہ نکالنے نہیں نکلتا۔ میں نے اپنی شاعری کا آغاز اسی شہر سے کیا۔ اس لیے وہاں کی تہذیبی زندگی اور شاعری سے ایک خاص نسبت محسوس کرتا ہوں اور مجھے یہ کہنے میں مسرت محسوس ہوتی ہے کہ ایک قدیم شہر کی ملگجی گلیوں میں بہنے والے شاعری، خصوصاً نظم کا منظر نامہ بہت تر و تازہ اور تابندہ رہا ہے۔ عرش صدیقی، فرخ درانی، عابد عمیق، انور زاہدی، طارق جامی، اسلم طارق اور اصغر ندیم سیّد کے یہاں جدت اور نئے پن کا ایک عجیب دل موہ لینے والا سلسلہ ہے جس میں محبت امید اور حوصلہ کی تثلیث، اداسی، یاسیت اور تھکن پر غالب نظر آتی ہے۔ یہ دلوں کو سرشار اور روح کو شگفت کرتی شاعری ہے اور اس میں ایک خاص طرح کی تازگی اور توانائی ہے۔

مگر اس وقت میرا موضوع انور زاہدی کی شاعری نہیں۔ میں دو باتیں ان کے افسانوں کی کتاب ''مندر والی گلی'' کے بارے میں کرنا چاہتا ہوں۔ اس لیے کہ یہ کتاب

صرف ایک افسانوی مجموعہ نہیں' ایک خاص وضع کی خود نوشت ہے۔ یوں تو ہر کتاب خواہ وہ ادب کی کسی صنف سے وابستہ ہو اپنے خالق کی زندگی سے کسی نہ کسی طور جُڑی ہوتی ہے مگر ''مندر والی گلی'' میں انور زاہدی اور ملتان کی زندگی کے پچھلے پچاس یا اس سے اوپر کچھ برس تجسیم ہو گئے ہیں۔ مَیں چونکہ بذاتِ خود اس شہر کی بدلتی ہوئی کایا کا ایک ناظر ہوں۔ اسی لیے اس دکھ اور پچھتاوے کو جانتا ہوں۔ جو کشادگی کو تنگی اور فراغت کو انتشار اور عجلت میں بدلتے دیکھ کر محسوس ہوتا ہے۔ انور زاہدی کی اس کتاب میں شہر کا ایک سے دوسرے قالب میں داخل ہونے کا بیان نہایت اثر انگیز ہے اور اسے اس قدر سلیقے اور حقیقت پسندانہ انداز میں بیان کیا گیا ہے کہ اس سے پیدا ہونے والے تاثر میں ایک طلسمی کشش پیدا ہو گئی ہے اور ایک ایسی دلفریب کسک جو حُزن اور ناپید کے بطن سے اُمڈی ہے مگر جس کی تاثیر اور دائرہ اثر دوامی ہے۔

اس ضمن میں ان کی تین کہانیاں ''غائبانہ نظر'' ''ٹوٹا ہوا ٹرک'' اور ''مندر والی گلی'' خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں کہ یہ افسانہ نگار اور شہر کے ماضی سے بھی جُڑی ہیں اور باطن بھی۔ انور زاہدی نے طلسمی حقیقت نگاری سے کام لے کر خواب ہوتے زمانوں اور منظروں کو پھر سے زندہ کر دکھایا ہے۔ یہ کوئی معمولی کام نہیں کہ آپ ایک شہر کو اس کے گم گشتہ مہاندرے کے ساتھ زندہ کر دیں۔ گھروں' گلیوں' دروازوں' لوگوں' میدانوں' پرندوں اور ہم جولیوں سمیت۔ یہ ایک طرح سے یادداشت' ناسٹلجیا اور بیانیے کا ادغام ہے اور ایک نہایت پُرتاثیر ڈھنگ کے ساتھ کہ ہر چیز سانس لیتی اور بدلتی دکھائی دیتی ہے۔ ایک اسرار بھری آسانی کے ساتھ انور زاہدی نے یاد اور فردا کے امکان کو آمیخت کر دکھایا ہے اور ان کے بیچ وہ تفاوت ہے جو کسی طور پاٹے نہیں پٹتا کہ مرورِ ایام کے تھپیڑے کھاتی ہوئی دنیا معدوم ہو کر واپس لوٹنے سے معذور ہے اور اس کا حاصل ایک دوامی دکھ ہے۔

وہ جو کہتے ہیں کہ اسلوب ہی آدمی ہے۔ ''مندر والی گلی'' کے افسانوں سے حقیقت لگتا ہے بیانیے اور زبان میں کس قدر گہرا رشتہ ہے اور مشاہدے' احساس اور حُسنِ بیاں کے تال

میل سے کیا امچ زپیدا ہوتا ہے۔ اس کتاب کی ہر کہانی اس کی ایک گواہ ہے۔ ''گمشدہ کہانی'' میں ایران کی جو تصویر نظر آتی ہے اور جس سہولت سے وہاں کی زندگی اور منظر نامے کو حیطۂ تحریر میں سمیٹا گیا ہے اسے بے مثل کہے بغیر چارہ نہیں اور یہ حسن اور جمال سے بھری کشادگی' کہانی کے حزن کو دوام بخشتی ہے۔ مَیں نے اس کہانی کو ایک سے زیادہ بار پڑھا اور ہر بار اس کے جمال اور حزن سے متاثر ہوا۔ یہ افسانہ نہیں۔ ایک تیزی سے بدلتے عہد کی پُر آشوب دستاویز ہے جسے محبت اور رنج کی زبان سے بیان کیا گیا ہے۔ کرداروں کے ذاتی رنج سے بڑا رنج تو یہ ہے کہ یہاں کچھ بھی اپنے بس میں نہیں۔ ایک بے بسی کا عمیق دریا ہے جو تیز رفتاری سے بہے جاتا ہے اور بہائے جاتا ہے اور اس کی زد میں آنے والی ہر شے اس میں بہنے یا ڈوب جانے پر مجبور ہے۔

یہی ڈبو دینے والا بہاؤ ''ٹوٹا ہوا ٹرک'' پر بھی غالب ہے بلکہ ''بارش کا شور'' اور ''عصرِ تحیرِ عشق سُن'' کی فضا اور انجام پر بھی۔ انور زاہدی کے کردار اور ان کا انجام دونوں منفرد ہوتے ہیں اور ہونے بھی چاہئیں کہ وہ ایک خاص تہذیب کے پروردہ اور نمائندہ ہیں اور اسی کے نقش گر بھی۔ اس میں رکھ رکھاؤ' محبت وفا اور استقامت کو فضیلت حاصل ہے اور ان کی کہانیوں میں اسی تناسب کو برقرار رکھا جاتا ہے۔

یہ تہذیب معدوم ہو رہی ہے اور اس سے جُڑی کشادگی' رواداری' محبت اور فراغت بھی۔ اس لیے انور زاہدی کی لکھی ہر کہانی کا انجام المیہ ہے۔ یہ فطری بھی ہے کہ انور زاہدی کہانیاں گھڑتے نہیں' بیانتے ہیں اور ان کا تعلق ان کی ذات اور زندگی سے بہت قریب کا ہوتا ہے۔ یعنی ہر کہانی ان کی زندگی سے جُڑی ہوئی ایک قاش ہے جنہیں جوڑ کر ہم ایک مکمل رودادِ حیات مرتب کر سکتے ہیں اور ایک خاص عہد کی بازیافت بھی۔

مجھے انور زاہدی افسانہ نگار سے زیادہ مصور لگے۔ یہ بات مَیں اس لیے کہہ رہا ہوں کہ ان کا بیان کردہ منظر نامہ اس قدر مکمل اور واضح ہوتا ہے کہ اس پر کیمرہ کی آنکھ سے دیکھنے کا گماں ہوتا ہے۔ کہتے ہیں دس کروڑ لوگوں میں سے ایک ''فوٹو جینک میموری'' کا حامل ہوتا

ہے۔ انور زاہدی اسی کے مالک ہیں اور سونے پر سہاگہ یہ کہ اسے دوبارہ خلق کرنے کا ہُنر بھی جانتے ہیں۔ ان کے بیانیے میں زبان کے حسن اور سحر کے علاوہ پیرا اک نموج ایک ایسا جادو بھر دیتا ہے جو کم ہی نثر نگاروں کے حصے میں آتا ہے۔ اس جادو کو کہانیوں کا المیہ یا المیہ کی طرف بڑھتا ہوا انجام اور گہرا کرتا ہے کہ قصے میں دوامیت ہمیشہ حزن وملال ہی کی اساس پر جنم لیتی ہے۔ انور زاہدی کی کہانیوں میں یہ اس قدر غالب ہے کہ منظر نامے کی شگفتگی اس کے دوام کا حاشیہ بن جاتی ہے۔

''مندر والی گلی'' انور زاہدی کی افسانہ نگاری کا تیسرا پڑاؤ ہے۔ انہوں نے یہ کتاب تب لکھی جب ان کے سر کے بالوں میں چاندی چمکنے لگی۔ وہ خود اس کتاب کو ''محبت' موت اور مابعد الطبیعات'' سے متعلق قرار دیتے ہیں اور یہ سچ بھی ہے۔ ''بارش کا شور'' ہو یا 'عسیرِ تحیرِ عشق سُن'' کہانی کا دوسرا سرا ہو یا ''بکائین کی کہانی'' محبت' موت اور مابعد الطبیعات کی تثلیث کا پھیلاؤ ہی ہے اور ان کی یگانگت سے ایک دوامی جبر کی کارفرمائی کا احساس ہوتا ہے جو زیست کے شگفتہ آہنگ کو نہایت مشاقی سے حزن کے دائرے میں کھینچ لاتا ہے۔

''عذابِ شہر پناہ'' ''موسم جنگ کا' کہانی محبت کی'' اور ''مندر والی گلی'' کا مرکزی کردار وقت اور وقت سے جُڑا وہ شخص ہے جو ان کہانیوں کا خالق بھی ہے اور مرکزی کردار بھی۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان کہانیوں کا میدان یہی ہمارا تمہارا پاکستان ہے اور اس کی عطا کردہ آزادی اور پابندی۔ وہ خود کہتے ہیں:

> ''پھر ایک نیا عہد سامنے آیا یہ ایک ہولناک قسم کی بربریت کا دور تھا۔ نہتے احتجاج کرنے والے پر گولیاں' سیاسی قیدیوں سے جیلیں پُر سرِ عام کوڑے پھانسیاں ۔مذہبی منافرت کی تبلیغ یہ ایک اور مارشل لا تھا' نتیجہ ''عذابِ شہر پناہ جنگیں شروع ہوئیں۔ سن 65ء کی جنگ کالج کے دنوں میں دیکھی پھر سن 71ء کی جنگ میں شمولیت کی ۔ لاکھوں جنگی قیدی ہوئے۔ ''موسم جنگ کا' کہانی محبت کی'' منظر پر آئی۔ سر کے بالوں

میں چاندنی چمکنے لگی تو زندگی نے اپنے کچھ اور پرت روشن کیے۔ محبت، موت اور مابعد الطبیعات جیسے موضوعات درپیش ہوئے "مندر والی گلی" دیکھی۔" (بائیسکوپ دن، ص8)

یوں "مندر والی گلی" سے واپسی کا سفر شروع ہوتا ہے جو "بائیسکوپ دن" اور اس کے بعد ابھی تک جاری ہے۔ ان چاروں کتابوں کی کہانیوں کا دورانیہ کوئی باون برس پر محیط ہے اور ریلسٹک سے ناسٹلجیک ہونے کے مابین ہے مگر مَیں ایک بات کی وضاحت کرتا چلوں کہ زندگی کے سفر میں پلٹنا آسان ہے نہ پلٹ کر دیکھنا۔ یہ تبھی ممکن ہوتا ہے جب باصرے کے پاس اشیا اور مظاہر کو پھر سے زندہ کر دینے کی طاقت ہو اور ایک ایسی طلسمی چھڑی، جسے چھونے سے کھوئی ہوئی رفاقتیں اور زمانے پھر سے سانس لینے لگیں۔ انور زاہدی اسی نعمت سے مالا مال ہیں اور وہ معدوم کو دوبارہ وجود میں لانے پر بخوبی قادر ہیں۔ "مندر والی گلی" کی کہانیاں اس حقیقت پر دال ہیں۔

مَیں نے ان کہانیوں کو ایک بچگانہ تجسس بھری حسرت کے ساتھ پڑھا۔ ایک عاشق کے دل سے محسوس کیا اور ایک ہارے ہوئے شخص کی آنکھ سے دیکھا تو میں نے محسوس کیا کہ ان کہانیوں کا وہ مَیں ہوں اور مَیں وہ۔ یہ ایک سیمیا کی سی نمود کا سمے ہے جسے انور زاہدی کی باکمال ہنرمندی نے ممکن کر دکھایا ہے اور جس کی حقانیت ناقابلِ فنا ہے۔

(23 دسمبر 2017ء لاہور)

ڈاکٹر امجد پرویز کی دو کتابیں

ڈاکٹر امجد پرویز سے میری آگاہی کی طوالت کم و بیش پینتالیس برس پر محیط ہے مگر ہم کبھی دوست نہیں رہے۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ مدتوں پہلے ڈاکٹر صاحب نے مشتاق ہاشمی مرحوم کی سنگت میں ایک معروف لوک گیت ''نی سیسے بے خبرے تیرا لٹیا شہر بھنبھور'' گایا تھا اور ملک کے طول و عرض میں اپنی آواز کی ندرت' سوز اور لے کاری کی بدولت شہرت پائی تھی۔ تب 1973ء کے آخر میں ٹی وی کے پروڈیوسر آصف شاہکار نے میری دو پنجابی نظموں کو ''رت لیکھا'' سے منتخب کر کے پہلی نظم ''بھکھدے اندر ٹھار کے اسیں چڑھدے کھارے'' کو مشتاق ہاشمی اور دوسری نظم کو ڈاکٹر صاحب سے گوایا تھا مگر افسوس کہ وہ نظم محفوظ ہے نہ اس کی ریکارڈنگ کہ ان دنوں میری شاعرانہ طبع اور ہونق پن دونوں زوروں پر تھے اور مجھے بالکل بھی اس امر کا احساس نہیں تھا کہ ایسی خوش بختی کو محفوظ کرنا چاہیے۔ یہی وجہ ہے کہ مشتاق ہاشمی' ڈاکٹر امجد پرویز' رجب علی' غلام عباس' سلامت علی' پرویز مہدی' ترنم ناز' شاہدہ منی وغیرہ کی گائی ہوئی میری شاعری میں سے میرے پاس کچھ بھی محفوظ نہیں اور اب ان کے احیا کی کوئی صورت بھی پیدا کرنا ممکن نہیں۔

تب ڈاکٹر امجد پرویز صاحب سے میری دو ایک ملاقاتیں پی ٹی وی لاہور کے سٹوڈیوز میں ریہرسل کے دوران میں ہوئی تھیں اور ان کے انجینئر ہونے اور خواجہ دل محمد سے نسبت نے مجھے حیران کر دیا تھا اور مجھے بالکل بھی توقع نہیں تھی کہ علم و فضل سے ان کی یہ نسبت ایک دن ہمارا افتخار بن کر ظاہر ہو گی۔ اب دھیان آتا ہے کہ علمِ موسیقی ہو یا شاعری' طبیعات ہو یا آسٹرولوجی۔ یہ سب ریاضیاتی کلیوں کی توسیع ہی تو ہے سو موسیقی ڈاکٹر امجد پرویز کے منطقی

ذہن کا نرم رو اور خوش جمال اظہار ہے۔

ڈاکٹر امجد پرویز اس لحاظ سے منفرد ہیں کہ وہ آواز اور قلم دونوں کے دھنی ہیں اور اپنے مافی الضمیر کو سُر اور تحریر دونوں کے ذریعے سے بیان کرنے پر قادر ہیں۔ ان کی شاعری اور فکشن کے علاوہ سماجی علوم پر بھی گہری نظر ہے مگر ان کا خاص میدان موسیقی ہے اور اس سے ان کی وابستگی اور عشق حیران کن ہے۔ کچھ برس پہلے ان کی کتاب ''میلوڈی میکرز'' منظرِ عام پر آئی تو اس امر کا احساس ہوا کہ موسیقی کس قدر علم دریاؤ ہے اور اس کی دنیا کس قدر وسیع' پُر جمال اور نازک ہے۔ اس کتاب میں ڈاکٹر صاحب نے ''برصغیر پاک و ہند کے چھیالیس موسیقاروں کے کام کا نہایت تحقیقی بصیرت کے ساتھ ناقدانہ جائزہ لیا تھا اور ان کی انفرادیت کی تحسین کر کے انہیں دستاویزی شکل میں محفوظ کیا تھا اور وہ کتاب اس لیے بھی قابلِ ستائش ہے کہ موسیقی کے معیار کے زوال اور سریلی دھنوں کے فقدان میں اس سرمایہ فردوس کا احیا کرنا ضروری تھا جسے ڈاکٹر صاحب نے اپنی تحقیقی کاوش سے گلزار بنا دیا ہے۔

میلوڈی میکرز کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ڈاکٹر صاحب کے تحقیقی مزاج نے اس کتاب کی افادیت کو بڑھانے میں کیسا اہم کردار نبھایا ہے۔ میں اپنے اعزہ کو اکثر مشورہ دیا کرتا ہوں کہ ان کے صاحبزادے یا صاحبزادی نے آگے چل کر آوارہ بھی نکلنا ہو تو انہیں سائنسی مضامین ضرور پڑھانے چاہئیں کیوں کہ سائنس پڑھنے والے طلبہ محنت کرنا جان لیتے ہیں اور اس کے ثبوت میں 'میں بیوروکریٹس میں ڈاکٹر کی بڑھتی ہوئی اوسط شرح کی مثال دوں گا کہ آرٹس کے طالب علم کے مقابلے میں سائنس کا طالب علم اپنے موضوع سے زیادہ خلوص کے ساتھ وابستہ رہتا ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے بھی میلوڈی میکرز اور اب میلوڈی سنگرز میں اپنی ان تھک محنت کا ثبوت دیا ہے اور موضوع سے متعلق معلومات کو نہایت عرق ریزی اور دقتِ نظر سے اتنی تفصیل کے ساتھ یکجا کیا ہے کہ بعض اوقات ان کی یادداشت کی زرخیزی معلومات کی ندرت اور درستی، اس سے متعلق تفصیل اور زمانی و روحانی منسلکات کا جان کر حیرت ہوتی ہے مثلاً کسی گیت کے تذکرے میں وہ گلوکار' موسیقار'

سازندوں اور سازوں کی تفصیل اور راگ یا کمپوزیشن کی خوبی بیان کرنے پر ہی اکتفا نہیں کرتے۔ اس کے فلم میں مقام، کہانی کے پس منظر، اداکاراؤں کی فنکارانہ تحسین اور اس سے پیدا ہونے والے بصری اور قلبی تاثر کی پُرلطف وضاحت بھی کرتے ہیں اس پر مستزاد ان گیتوں، فلموں، دھنوں، راگوں یا موسیقاروں اور لے کاروں سے وابستہ ان کا ناسٹلجیا ہے جو تحریر میں ایک اسرار بھری شیرینی اور جاذبیت بھر دیتا ہے۔ مجھے کہنے کی اجازت دیجئے کہ میلوڈی میکرز اور میلوڈی سنگرز موسیقی کے جمال کا انسائیکلو پیڈیا ہی نہیں۔ برِ صغیر میں موسیقی کے ارتقاء عروج اور زوال کی پریم کتھا بھی ہیں اور مصنف اور مصنف کے ہم عصر اور ہم عمر لوگوں کی آپ بیتی بھی۔ اس طرح یہ کتابیں دل سے لکھی گئی ہیں اور دل پر اثر کرتی ہیں۔

''میلوڈی میکرز'' کے دیباچے میں مذکور ہے کہ یہ اس کتاب کا پہلا حصہ ہے۔ اس حصے میں حروفِ تہجی کو تقدیم کا وسیلہ بنا کر گانے والوں کے نام کی فضیلت کے مطابق اقبال بانو سے نسیم بیگم تک بائیس سنگرز کو موضوع بنایا گیا ہے اور استاد بڑے غلام علی، غزل گائیک۔ استاد غلام جعفر خاں، بری برن کی گائیکی کے لاہوری انگ کو موضوع بنانے کے علاوہ ''موسیقی کی جڑیں پاکستانی موسیقی کی قسم بندی'' ''زندگی میں لے تال'' ''ایک جوڑی کے اکٹھے گانے کا فن اور شاعری اور موسیقی میں ربط جیسے مقالوں کے ذریعے اس کتاب کی بنیاد کو مضبوط تر کیا گیا ہے اور ہر مقالے میں موضوع سے متعلق ان کی معلومات اور تجزیہ کرنے کی صلاحیت قابلِ داد ہے۔

ڈاکٹر امجد پرویز بنیادی طور پر انگریزی کے آدمی ہیں مگر عام آدمی تک رسائی کے لیے ان کتابوں کا اردو میں شائع ہونا ضروری تھا۔ ان کی پہلی کتاب کے بیشتر حصے کا ترجمہ پروفیسر انیس اکرام فطرت نے کیا تھا مگر اس کتاب کا ترجمہ خود ان کے حصے میں آیا ہے۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ وہ اردو میں اپنے مافی الضمیر کے بیان کرنے میں پوری طرح کامیاب رہے ہیں اور اس ضمن میں ان کا کسرِ نفسی سے کام لینا نری رواداری ہے۔

''میلوڈی میکرز'' ہو یا ''میلوڈی سنگرز'' ان دونوں کی خوبی یہ ہے کہ یہ ہمہ صفت اور

ہمہ پہلو کتابیں ہیں۔ ان میں مصنف کی تسکینِ قلب کا سامان بھی ہے اور اپنے زمانے اور احساسات کو دوام دینے کی تمنا بھی۔ محمد جواد نے اس کتاب کے دیباچے میں کیا خوب کہا ہے کہ ''یہ تمام فنکار ہم اور ڈاکٹر امجد پرویز کی زندگی کا حصہ ہیں''۔ اس طرح وہ اس کام کے ذریعے ایک عہد کو زندہ ہی نہیں کر رہے اسے دوبارہ جی بھی رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ کتاب میں جگہ جگہ اپنے ہونے کا احساس دلاتے ہیں اور موضوع سے اپنی ذاتی نسبت کا دل فریب حوالہ دیتے ہیں۔

یہ دونوں کتابیں اس جذبے کے تحت وجود میں آئی ہیں جسے دل والوں کی زبان میں عشق کہا جاتا ہے کہ ایسی محنت، ایسی لگن اور ایسی مشقت' کسی مفاد کے ساتھ وابستہ رہ کر نہیں کی جاتی۔ ڈاکٹر صاحب نے ایک مجنونانہ کیفیت کے ساتھ ہر طرح کے تعصب اور تحدید سے بالاتر ہو کر صرف اپنے عشق اور قلبی واردات کو رہنما بنایا ہے اور وہ کچھ کر دکھایا ہے جس کے کر گزرنے کا ہمارے ہاں رواج ہی نہیں۔

یہ دونوں کتابیں ایک عاشقِ صادق کے روحانی سفر کا استعارہ ہیں۔ فرق صرف یہ کہ یہ عشق کسی ایک شخص یا ذات تک محدود نہیں۔ اس کی سطح باطنی اور وسعت لامکانی ہے۔ وہ اپنے روحانی اور جذباتی سفر کی واردات بیان کرتے ہوئے اپنے ممدوح کی عظمت کا ایسا نقش بناتے ہیں جو اس کی انفرادیت کو مستحکم کرتا اور ان کی ذات اور کمال کے طلسم کو نمایاں کر کے سامنے لاتا ہے۔

ہماری بنیاد ٹیڑھی نہیں تھی مگر نہ معلوم کیوں ہم ایک ایسی سمت میں چل نکلے ہیں جو ہمیں فنونِ لطیفہ سے فاصلے پر لے جا رہی ہے۔ موسیقی' شاعری' مصوری اور بعض دیگر بصری فنون اب زوال آمادہ ہی نہیں، ان میں سے بعض کے مٹنے کا خطرہ پیدا ہو چلا ہے۔ پھر صارفیت اور تاجرانہ معاشرت نے جذبے اور تسکین کی جمالیاتی معانقت کی سطح کو محدود تر کر دیا ہے۔ ''کاتا اور لے دوڑی'' تو دور کی بات۔ اب تو کاتا سے زیادہ کاشائقین قینچی چلا کر کام نکالنے کا سلسلہ دراز ہے۔ ایسے میں موسیقی' موسیقاروں اور سریلے گلوکاروں کے کام کی

تفصیلات اور فضیلت کا بیان کرتی ہوئی ایک نرم خو کتاب کا وجود میں لانا ضروری تھا اور یہ کام ڈاکٹر امجد پرویز نے تن تنہا کر دکھایا ہے۔ ان کتابوں کا سب سے بڑا کمال یہی ہے کہ انہیں نہایت محبت اور دل گدازی سے تحریر کیا گیا ہے اور موسیقی کے ان نابغوں کی تحسین کرنے میں بخل سے کام نہیں لیا گیا۔

''میلوڈی میکرز'' میں ڈاکٹر صاحب نے معروف موسیقاروں کے ساتھ ان موسیقاروں کو بھی موضوع بنایا تھا جو بوجوہ عام آدمی کے لیے اس قدر معروف نہیں جیسے امیر حیدری، جے دیو، کھیم چند پرکاش، قادر علی شگن، استاد ضمیر احمد اور رویندر جین وغیرہ، کیوں کہ وہ کسی تعصب کا شکار ہیں نہ مصلحت کا۔ وہ تو اپنے جذباتی سفر کی تاریخ مرتب کرتے ہوئے اپنی محبت کے دائرے کو وسیع تر کرتے ہیں اور اپنی لگن کو کسی مرحلے پر بھی کمزور نہیں پڑنے دیتے۔ ان کی نظر کام کے معیار اور انفرادیت پر ہے اور کمال کی بات یہی ہے کہ وہ ہر موسیقار اور گلوکار کی خصوصیت کو بیان کرتے ہیں اور موسیقی کے فروغ میں اس کی خدمات کا ذکر کرنے میں کھلے دل ہی سے کام نہیں لیتے بلکہ کھلے ذہن کا بھی ثبوت دیتے ہیں۔

''میلوڈی سنگرز'' کے اس حصے میں خالد اصغر کے سوا سبھی نام بہت معروف اور عوام الناس میں پسندیدہ ہیں۔ پھر ''میلوڈی میکرز'' کی طرح یہ کتاب بھی سرحد کے اس اور اس، دونوں طرف کے سُریلے نابغوں کا بیان کرتی ہے اور ڈاکٹر صاحب نے ایک نہایت زیرک محقق اور عالم کی طرح ہر گلوکار کی انفرادیت اور اختصاص کا تعین کیا ہے۔ میں اکثر کہا کرتا ہوں کہ شاعری کی بہتر تنقید کسی شاعر ہی کے بس کا کام ہے۔ میری یہ رائے موسیقی پر بھی لاگو ہوتی ہے اور ڈاکٹر صاحب نے اس کتاب میں میرے ادعا کو سچ کر دکھایا ہے۔ دعا ہے کہ وہ اس کتاب کا دوسرا حصہ بھی جلد مکمل کریں اور ان کا جذبۂ عشق سلامت رہے۔

(24 نومبر 2017ء لاہور)

تمام دکھ ہے

ایک مدت تک (اور اب بھی کبھی کبھار) مَیں اپنی غزلیں' کہیں چھپوانے سے پہلے محمد سلیم الرحمن کو دکھاتا رہا ہوں کہ ان کے ذوقِ شعری کا مَیں قائل تھا اور ہوں۔ برسوں پہلے ایک دن میری تازہ غزلوں پر ایک نظر ڈالنے کے بعد کہنے لگے: ''ساجد! اب مثنوی لکھو کہ غزل کہنا تم پر آسان ہو گیا ہے' مَیں مثنوی تو نہیں لکھ پایا تاہم تب مَیں نے سلسلہ وار غزلوں کا کام آغاز کیا اور مجھے لگا کہ مَیں اب صنفِ غزل کے امکانات کو بہتر طور پر برت رہا ہوں۔ اس جملۂ معترضہ کی ضرورت یوں آن پڑی کہ ایسی صورتیں نثر نگاروں کے یہاں بھی موجود ہیں۔ بعض اوقات دمِ آخر تک لکھنے والے پر یہ رمز نہیں کھلتی کہ اس کے کمال کا اصل جوہر کھلتا ہے تو کہاں؟ آمنہ مفتی ان معدودے چند لکھنے والوں میں سے ہیں جو اپنے جوہر سے بھی آگاہ ہیں اور اس کے دمکنے کے علاقے سے بھی۔ یہی وجہ ہے کہ صرف چھبیس برس کی عُمر میں لکھا جانے والا ان کا ناول 'حجراتِ رندانہ' صرف ایک تخلیقی قدم نہیں ہے' کئی نسلوں کی جدلیاتی نفسیات اور فکری مجادلے کا مونتاج بھی ہے۔

خیر! مَیں پہلے ہی دو الگ الگ شذروں میں ان کے پہلے دو ناولوں ''حجراتِ رندانہ'' اور ''آخری زمانہ'' پر رائے دے چکا ہوں اور ان کی زبان' کردار نگاری' تاریخی حقیقتوں اور سماجی تفاعل پر گہری نظر کی داد دے چکا ہوں' جسے دُہرانا لاحاصل ہوگا۔ اس موقع پر مَیں چند باتیں ان کے نئے ناول ''پانی مر رہا ہے'' کے حوالے سے کروں گا۔

اردو میں ناول کی تاریخ اب ڈیڑھ سو برس کی عمر کو چھو رہی ہے۔ اس دوران میں سماجی' اصلاحی' تاریخی' حقیقی' علامتی' تجریدی اور جدلیاتی مطالعے پر مبنی کئی اچھے ناول لکھے گئے ہیں۔

جن میں ''امراؤ جان ادا'' ''آگ کا دریا'' ''آفت کا ٹکڑا'' ''اُداس نسلیں'' ''گرگ شب'' ''دشتِ سوس'' ''کانی نکاح'' ''فائر ایریا'' ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' ''پڑاؤ'' ''اور تیا'' موضوع کے لحاظ سے بھی اہم ہیں اور تجربے کی نوعیت کے لحاظ سے بھی۔ ''پانی مر رہا ہے'' بھی تجربیت کے اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جس کا باطن بقول محمد حنیف ''مرتے دریاؤں کا عکس اور قیامت کی نشانیاں لیے ہے اور زہر اور شہد کے ذائقے سے مملو یہ ناول ماحول' انسانوں اور چرند پرند کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے پر مجبور کرتا ہے''۔

مَیں نے ''آخری زمانہ'' پر اپنی مختصر تحریر میں کہا تھا کہ ہر خالق کی طرح ادیب بھی اپنی مخلوق کی حیات و موت سے اختیار رکھتا ہے۔ بشرطے کہ بقول خان فضل الرحمن خان ''کردار باغی ہو کر اس کی دنیا سے سرک نہ جائیں'' آمنہ مفتی بھی اپنے کرداروں کی زندگی اور موت پر اختیار رکھنے کے قائل ہیں۔ ''جراتِ رندانہ'' ''آخری زمانہ'' اور اب ''پانی مر رہا ہے'' میں انہوں نے اپنے اس اختیار کو پوری طاقت سے آزمایا ہے۔ اس لیے ان تینوں ناولوں میں کرداروں کے معدوم ہونے' منظر نامے کے تحلیل اور دستِ فنا کے حرکت میں آنے کی رفتار خاصی تیز ہے۔ بہت روشن اور دل نشیں منظروں اور کیفیتوں کے مابین کہیں شِو کی تیسری آنکھ کھلتی ہے اور موجود کی صباحت جل کر راکھ ہو جاتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ ایسا کیوں اور کس لیے اور آمنہ مفتی کو قیامتوں کے برپا کرنے سے ایسی دلچسپی کیوں ہے؟

مَیں یہ دعویٰ تو نہیں کرتا کہ مَیں نے فکشن کو بہت دلجمعی سے پڑھا ہے مگر یہ ضرور ہے کہ مَیں نے بہت سا رطب و یابس کھنگالا ضرور ہے اور ان میں معروف یا غیر معروف دونوں طرح کے لکھنے والے شامل ہیں۔ ان میں قاری کو جکڑ لینے والے اور اُچٹانے والے کئی طرح کے فکشن نگاروں سے واسطہ پڑا مگر کم کم ہی ایسے ملے جنہوں نے حقیقت اور فینٹاسی کے متناسب ادغام سے کسی کتھا کو بُنا ہو۔ کچھ نام جیسے ہرمن ہیسے' بورخیس' اٹالو کلوینو' میلان کنڈیرا' و جے دان دتھا' پاؤلو کوئیلو تو سامنے کے ہیں مگر پیٹرک سکسنڈ' اسماعیل کا دارے اور ولاس سارنگ بھی کسی سے کم نہیں اور ان کا شمار مَیں ان لوگوں میں کرتا ہوں جو طلسماتی اور الف

لیوی روایت کے داعی ہیں۔ ''پانی مر رہا ہے'' لکھنے کے بعد میں آمنہ مفتی کو بھی ان کی صف میں کھڑا دیکھتا ہوں۔

''گماں کا ممکن'' ن۔م راشد کی کتاب کا نام ہے مگر میں اسے ایک خاص فکری روایت کی علامت مانتا ہوں۔ اشیا کے تناسب میں بگاڑ سے کئی طرح کے نتائج کا ظاہر ہونا ممکن ہے جو ہماری سمجھ میں آ بھی سکتے ہیں اور نہیں بھی۔ یہی صورت خیر اور شر کے تناسب کے بگڑنے کی ہے جن کا توازن موجود کے اعتدال کی بُنیاد ہے۔ ان کا بگاڑ تخلیق کے عمل کو ہی بدل کر رکھ سکتا ہے۔ جیسے ''پانی مر رہا ہے'' میں کرداروں کے ظاہر بھی بدلتے ہیں اور باطن بھی۔ انسان صرف ایب نارمل ہی نہیں ہوتے۔ میوٹینٹس بن جاتے ہیں اور موجود کی معلوم حقیقتوں کو بے چہرہ کر کے ناقابلِ شناخت بنا دیتے ہیں۔

ہمارے مرتے دریاؤں کی کہانی کئی لوگوں نے لکھی ہے۔ ہندو متھالوجی میں سرسوتی کا سطح سے معدوم ہونا' ہاکڑا کا سوکھ جانا تو سری روایتیں بھی ہیں اور تاریخی صداقت بھی۔ خود ہم نے ستلج' بیاس اور راوی کے دوآبوں کو اپنے ہاتھوں دائمی پیاس کا تحفہ دیا ہے اور ہمارے لکھنے والوں میں مستنصر حسین تارڑ نے ''بہاؤ'' میں ہاکڑا' اس ناچیز نے اپنے شعری مجموعے' سرسوتی توں راوی تائیں'' میں سرسوتی اور راوی خالد فتح محمد نے ''کوہِ گراں'' میں راوی اور اب آمنہ مفتی نے ''پانی مر رہا ہے'' میں ستلج کنارے کی رہتل کو موضوع بنایا ہے مگر ایک الگ ہی ڈھنگ اور انداز سے کہ معمول کی زندگی ایک الگ ہی ڈھنگ پر چلنے لگتی ہے اور وقت کی طنابیں اُکھڑ کر عدم کی تاریکی میں جا گڑتی ہیں۔

کہانی اسرار کے گاؤں آنے سے آغاز ہوتی ہے جو میاں اللہ یار کا بیٹا ہے۔ جس کے چھ سوتیلے بھائی اور ہیں اور جسے اس کی بھابھی شاماں نے پالا ہے۔ گھر آتے ہی اسے سانپ ڈس لیتا ہے۔ ڈسٹرکٹ ہسپتال سے مایوس ہونے کے بعد اسے بھوریوں والے کلوں میں جوگی کی کٹیا میں لایا جاتا ہے' جہاں بہت پہلے میاں اللہ یار کے گھائل ہونے پر اس کا علاج کیا گیا تھا اور جہاں اس کی شناخت کو جھٹلایا گیا تھا۔ اس علاقے میں کئی محیر العقول

واقعات پیش آئے ہیں۔ اسرار کے لیے مخصوص بکری کا میمنوں سمیت بھوریاں میں چھوڑ دینا اوران کی بکروٹوں کا انسانی خون سے پیاس بجھانا۔ اسرار کی ماں فضل بی بی کی پُر اسرار ہلاکت' زمین کا پھٹنا اوراس میں ایلی من بلیل من اور غفورے اور تین جوانوں کی لاشوں کا سما جانا' جوگی کا بھیدوں بھرا وجود اور سجاؤ اوران کے غیاب میں ایک اور داستان کا دروبست' سید عرفان احمد' شاہدہ اور دھومتی عرف زینب بترا کی دنیا۔ ایک نئی مملکت میں کالونیل فضا اور تہذیب کی جھلک لیے۔ اختیار' حسن اور تہذیبی جمال کا استعارہ اور پھر اس فردوسِ زمیں کے ظاہر اور باطن پر فصلِ قیامت کا قائم ہونا۔ کرداروں کے ظاہر و باطن کی کایا کلپ ہی پر بس نہیں کرتا۔ حسن' آسائش' زندگی' روئیدگی اور تہذیبی آثار کو بھی نگل جاتا ہے۔ جس کے اثرات گاؤں' شہر' ملک بلکہ عالمی سطح پر مرتب ہوتے ہیں اور نسلِ انسانی ''جل پریوں'' میں ڈھلنے لگتی ہے۔

عرفان صاحب کی اس مٹی سے کیا نسبت ہے؟ ان کی اسرار اور اللہ یار سے کیا یگانگت ہے؟ بھوریوں والی زمین کا بھید کیا ہے اور پانی کے مرنے سے ان کرداروں کا کیا علاقہ ہے۔ اس وضاحت کی یہاں ضرورت ہے نہ مناسبت کہ ان کی سمجھ شاید ناول کو کئی بار پڑھنے کے بعد بھی نہ آپائے اور وہ اس لیے کہ کتھا اور بیانیے کی سطح پر آمنہ مفتی نے اس ناول کو بڑی حد تک سرئیلسٹک رکھا ہے۔ آج کل میجک رئیل ازم یا جادوئی حقیقت نگاری کا بڑا شہرہ ہے اور گابریل گارشیا مارکیز' اٹالو کلوینو اور اور حان پامک اس حوالے سے بدنام ہونے کی حد تک معروف ہیں مگر آمنہ مفتی کے میوٹیٹس طلسمی حقیقتیں نہیں ماورائے حقیقت وجود ہیں اور ان کا ہونا ایک خاص طرح کے فکری استدلال کی بنیاد پر ہے۔ کچھ ضروری نہیں کہ ہم آمنہ کے اس استدلال کو تسلیم کریں اور دریا کے سُوکھنے یا ایک دریا کے اثاثے سے دوسرے دریا کے وجود کو برقرار رکھنے کے ڈھنگ سے اس کے اختلاف کو بڑھاوا دیں مگر یہ حقیقت تسلیم کرتے ہی بنتی ہے کہ اس قدر ناقابلِ تسلیم کہانی بن کر بھی اس نے اپنے تخلیقی کمال سے اسے اس قدر مانوس بنا دیا ہے کہ ہم اسے ایک خوش ادا روانی میں پڑھے جاتے ہیں اور ایک گل

رنگ تہذیبی سلسلے کے معدوم ہونے پر آزردہ بھی ہوتے ہیں۔

ہم ایک نوزائیدہ مملکت کے باسی ہیں اور پہلے ہی دن سے روبہ زوال ہیں۔ ستر برس ہونے کو آئے ہمارے زوال کے دن پورے ہونے کو آ رہے ہیں نہ اس کے اسراع میں کمی واقع ہو رہی ہے۔ آمنہ مفتی کا موضوع ''جرأتِ رندانہ'' اور ''آخری زمانہ'' میں بھی یہی زوال تھا اور ''پانی مر رہا ہے'' میں بھی مَیں نے اپنے بارے میں کہا تھا ''مَیں کہ مٹتی ہوئی تہذیب کا نوحہ گر ہوں'' گریہ کی یہ کیفیت آمنہ کے ناولوں کا بھی موضوع ہے اور میرے مقابلے میں اس کی شدت کہیں زیادہ ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس نے میرے مقابلے میں بڑے کینوس کا انتخاب کیا ہے اور وہ اس لیے کہ ناول لکھنا اس کے لیے آسان ہے۔ مَیں بے جھجک دعوے سے کہہ سکتا ہوں کہ نثر لکھنا جان جوکھوں کا کام ہے مگر سب کے لیے نہیں۔ کبھی کبھی یہ امر ایک آساں کوش آسائش بھی بن جاتا ہے اور تحریر ایک فطری آسانی کے ساتھ ایک مرتب اظہاریے میں ڈھلتی چلی جاتی ہے۔ اس میں معنویت' گیرائی اور کشادگی کی ایک فطری صلاحیت ہوتی ہے اور وہ کسی منقش منظر کی طرح کھلتی اور وسیع ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس کے لیے میں قرۃ العین حیدر' جمیلہ ہاشمی' مستنصر حسین تارڑ اور شمس الرحمن فاروقی کی مثال دوں گا اور آمنہ مفتی کی۔ آمنہ کی نثر میں دائرہ در دائرہ پھیلنے کی صلاحیت ہے جسے جھیل کے سکوت کو لہروں میں بدلتی ہوا کا ہاتھ ایک پُرلطف آسائش سے مرکوز کو محیط میں بدل دیتا ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ ان کو اس ذخار سمندر کو سمیٹنے کا ہنر بھی آتا ہے یعنی وہ دوربین کو دونوں سروں سے دیکھنے پر قادر ہے۔

آمنہ کے کردار بے راہ رو نہیں ہونے پاتے کیوں کہ آمنہ انہیں نکیل ڈالے رکھتی ہے۔ کاش وہ انہیں ذرا سا آزاد چھوڑ سکتی۔ مجھے یہ ناول پڑھتے ہوئے کئی بار کرداروں کے مقدر پر رونا آیا۔ مَیں مانتا ہوں کہ آمنہ نے ناول کے پلاٹ کو چُست رکھا ہے۔ کڑی سے کڑی ملائی اور ساری کتھا کو ایک مکڑی کے جالے کی طرح بڑی توجہ سے بُنا ہے مگر اس طرح بہت سے کردار ناوقت مارے گئے ہیں اور وقت یا مصنفہ کے ہاتھوں برپا ہونے والی

قیامت نے کئی ممکنہ بشارتوں کو نگل لیا ہے۔ اس سے قصے کے ارتقا اور نمود میں تو سُرعت پیدا ہوئی ہے مگر یہ تاثر بھی مرتب ہوتا ہے کہ جیسے مصنفہ کسی جلدی میں ہیں اور چاک سے بنی شباہتوں کو مٹانے کے درپے ہیں۔

خیر مَیں تنقید کی آزادی کا داعی ضرور ہوں نقاد کی خدائی کا نہیں۔ اپنے ناول کے در و بست اور اس کے پھیلاؤ کی حدود طے کرنا آمنہ کا حق تھا اور ہے اور اس حلقے میں اس نے اپنے اس حق کا خاطر خواہ استعمال کیا ہے۔ کرداروں کی فعالیت، ان کی حیات و ممات تک ہی نہیں ان کی ہیئت اور ہونے نہ ہونے کی آسانی میں بھی۔ اس تناظر میں بھوریوں والی زمین ایک استعارہ بن جاتی ہے۔ انسانی عمل کے محدود اور پابہ ِگل ہونے کا استعارہ اور حقیقت یہ ہے کہ یہی سب سے بڑی سچائی ہے۔

"پانی مر رہا ہے" دو انتہاؤں کے ایک دوسرے سے الگ ہونے اور ایک دوسرے میں دھنس جانے کی کہانی ہے۔ ایک طرف دیہات کی ان گھڑ اور اپنی کرختگی پر اصرار کرتی حیات ہے تو دوسری طرف شائستگی، اُجلاہٹ اور موزارٹ کی پُر کیف سمفنی میں ڈھلی نرم دل اور خوش ادا زندگی اور ان دونوں کے مابین ہے، بھوریوں والی اسرار، عجوبے اور حیرت سے بھری زمین جو دونوں انتہاؤں کو نگل جانے پر قادر ہے اور ہر نوع کی خلافِ واقعہ واردات کی پناہ گاہ۔ جس کی پیاس مذکورہ تہذیبی انتہاؤں کے لہو سے بجھتی ہے اور جس کا پانی بالآخر ان دونوں کی معدومیت کا باعث بنتا ہے مگر اس سے پہلے یہ پانی دونوں کی بنیادوں میں بھرتا اور دیواروں سے رِستا ہے۔

شہر کی کھنڈر ہوتی کوٹھیاں ہوں اور ان میں پھیلے خودرو جنگل کے خوش گفتار مگر نامانوس پرندے، یا بھوریوں والی زمین کی بدّھیں اور ان میں تیرتی جل پریاں، ڈیرے کی کھولیاں اور ان میں مخفی خزائن پر پہرے دار سانپ، بھوریوں کے جھنڈ میں سانس لیتی دنیا اور ان میں زندگی کی سرّیت سے آگاہ بے چہرہ روحیں۔ سب مانوس و نامانوس، شناسا اور عجیب موجودات، آمنہ مفتی کے زرخیز تخیل کی دین ہیں اور آمنہ نے ان کے مابین ایک عجیب طرح

کی نسبت پیدا کی ہے جو ان کے خلاق ہونے کا ثبوت ہے اور اس بات کا بھی کہ وہ موجود کی صداقت کو کتنے زاویوں سے دیکھ اور بیان کرسکتی ہیں اور ان کے تخیل کی رفعت کی جہت اور انتہا کیا ہے؟

''پانی مر رہا ہے'' کا مرکزی نکتہ دریاؤں کو ان کی اصل حالت میں لوٹانا ہے۔ وہ دریاؤں کے پانی کی تقسیم ہی نہیں' اس کی فطری روانی پر بند باندھنے کی بھی غلط جانتی ہیں' ذرا دیکھیے صفحہ 115 کی یہ سطریں:

> ''بھلا دو بڑے ملکوں کے باشندوں کو بلکہ پوری دنیا کو یہ کیسے باور کرایا جا سکتا ہے کہ دریاؤں کے ساتھ جو چھیڑ چھاڑ وہ کر چکے ہیں وہ بہت خطرناک ہے اور اس سے بچت کا صرف ایک طریقہ ہے' رول بیک' دریاؤں کو ان کی اصل شکل میں لے جا کر پیچھے ہٹ جاؤ۔ اپنی آبادیاں' جو ان کی گزرگاہوں اور بستیوں میں بنالی تھیں' ہٹا دو۔ ان کے راستے سے ایسے ہی ہٹ جاؤ' جیسے ایک بڑی طاقت کے راستے سے چھوٹی طاقتیں ہٹ جاتی ہیں۔ جھک جاؤ۔ دریاؤں کے آگے جھک جاؤ' تب تو شاید اس تباہی سے بچ جاؤ جو لازمی آنے والی ہے ورنہ بس ایک کہانی ہوگی۔ ریت کی تہوں میں دفن آبادیاں نکلیں گی اور آنے والی نسلیں حیران ہوں گی کہ یہ لوگ جن کا نہ اب نام رہا نہ نشان۔ کیا شان دار لوگ تھے اور انہوں نے کیا عالی شان شہر بسائے تھے۔''

آمنہ مفتی کا یہ ناول اسی نکتے یا خیال کی تائید میں ہے۔ یہ مستنصر حسین تارڑ کے ''بہاؤ'' سے مختلف ہے کہ وہاں پانی کی موت ایک تہذیب کی موت ہے اور خالد فتح محمد کے ''کوہِ گراں'' سے اس طرح مختلف کہ وہاں دریا کی بحالی نسلِ آدم کے بقا کی امین جبکہ اس ناچیز کی کتاب، مٹی کی پانی اور پانی کی مٹی سے نسبت اور یگانگت کا استعارہ ہے مگر آمنہ کے یہاں دریا ایک ذی روح بن کر سامنے آتا ہے اور اس کی تشنگی ایک بے قابو عفریت کے قالب میں ڈھلتی محسوس ہوتی ہے۔

''پانی مرر ہا ہے'' کوئی بڑا ناول نہیں مگر یہ ایک مختلف ناول ضرور ہے۔ اس میں اور آمنہ کے پہلے ناولوں میں کوئی قدرِ مشترک ہے تو وہ لاہور اور ستلج سے جُڑی آبادیاں ہیں اور ان دونوں علاقوں کی تہذیبی نُدرت۔ دگرنہ اس ناول میں آمنہ نے اپنے پسندیدہ ماحول سے بھی مہاجرت کی ہے اور موضوع سے بھی اور سب سے بڑھ کر اپنی تخلیقی اپج کے ابعاد سے۔ اس سے میرا اشارہ اس ناول میں تخیل اور حقیقت کے ادغام سے ہے' جسے مَیں نے ن۔م راشد کے حوالے سے ''گماں کا ممکن کہا تھا اور جہاں تک میرا گمان ہے'' پانی مرر ہا ہے'' اس ادغام کے حوالے سے اردو میں اپنی نوع کی پہلی کوشش ہے۔

تو یوں کہیے کہ ''پانی مرر ہا ہے'' ایک تجرباتی ناول ہے۔ بہت پہلے انور سجاد نے ''خوشیوں کا باغ'' لکھا تھا۔ اس تجربے کی خرابی یہ تھی کہ اس کی تجریدیت ابلاغ کی راہ میں رکاوٹ تھی۔ ''پانی مرر ہا ہے'' کی خوبی یہ ہے کہ ناول کے مرکزی نکتے یا فلسفے سے اتفاق کیے بغیر بھی اس کی تفہیم کا سلسلہ جاری رہتا ہے اور ابلاغ میں کوئی رکاوٹ درنہیں آتی۔

بذاتِ خود مَیں اس ناول کے مرکزی خیال سے متفق نہیں مگر اس کی زبان' پلاٹ' تخیل کی ندرت' تخلیقی اپج اور کتھا کہنے کی فراست کا دالہ وشیدا ہوں اور یقین رکھتا ہوں کہ آمنہ مفتی اپنے اگلے ناول میں اس تخلیقی سطح کو اور بلندی پر لے جائیں گی۔

(23 اکتوبر 2018ء لاہور)

آدم شیر کے افسانے

اُردو افسانے کی روایت ایک سو سولہ برس پر محیط ہے اور راشد الخیری سے آدم شیر تک تکنیک اور طرزِ اظہار کے کتنے ہی اُسلوب آزمائے جا چکے۔ پریم چند کی حقیقت نگاری سے سریندر پرکاش کی علامتی کتھاؤں' دو ندر اسر اور احمد جاوید کی تجریدیت' اسد محمد خاں اور مرزا حامد بیگ کی تہذیبی مکاشفت' سمیع آہوجہ اور ذکا الرحمن کی جدلیاتی پیکار سے نکھرتی معنویت اور غلام عباس' راجندر سنگھ بیدی اور اس دور کے دیگر بڑے ناموں کے ساتھ رفیق حسین اور محمد سلیم الرحمٰن کی بے مثل انفرادیت اس بات کا بخوبی احساس دلاتی ہے کہ اردو غزل کی کلوننگ زدہ شباہت کے برعکس افسانے کی دنیا میں بہت تنوع ہے۔ اس میں بیانیے کے کئی تجربے کیے جا چکے ہیں اور ہر سطح کے قاری کی تسکین کا سامان ہے۔

مَیں فکشن کا قتیل ہوں اور اردو فکشن کی شاید ہی کوئی معقول کتاب ایسی ہوگی جو میری نظر سے نہ گزری ہو۔ اس پر میری خوش بختی کہ عصرِ حاضر کے سبھی اہم (پاکستانی/انڈین) فکشن لکھنے والوں سے میری یاد اللہ رہی ہے اور ان کے کام اور اُسلوب پر بات چیت بھی ہوتی رہی ہے۔ اس کا ایک فائدہ تو یہ ہے کہ مَیں ہر نوع کی مرعوبیت سے پاک ہوں اور نقصان یہ کہ مَیں کسی بھی لکھنے والے کو اس کے کام کے حوالے سے تسلیم کرتا ہوں اور اس پر عمر اور ادبی استقامت کی کوئی قدغن نہیں۔

آدم شیر کو بھی مَیں نے ''ایک چپ سو دُکھ'' پڑھ کر تسلیم کیا۔ زبان و بیان' موضوعات اور اسلوب کے حوالے سے یہ کوئی بڑی کتاب نہیں کہ اس عہد کی نسل کے متعدد فکشن نگار اس روایت کی پرداخت میں حصہ لے رہے ہیں اور اسی ڈسکورس سے متعلق ہیں جو عصرِ حاضر

کے جبر' مغائرت اور بے چہرگی کا استعارہ ہے مگر اپنے زاویۂ نظر' اس کے اظہار' اس کی فکری اور بصری امیجری' اس کی نموٗ' استحکام اور معنوی جہتوں کے حوالے سے یہ ایک مختلف کتاب ضرور ہے اور یوں لگتا ہے جیسے آدم شیر حقیقت کی ظاہری نہیں' خفی جہت کو لائق اعتنا جانتے ہیں اور اسے ایک آساں کوش مکاشفے کی طرح اپنے قاری پر عیاں کرنا چاہتے ہیں۔ اس معنویت کو استحسانی صورت دینے کے لیے وہ یاد اور امکان کی قوسوں کو ایک دوسرے میں ضم کر کے ایک سحر کی دائرہ مکمل کرتے ہیں اور یہ قوسین موجود اور فردا کی شباہت کا آئینہ بناتی ہیں۔ یعنی آدم شیر وقت کی مقناطیسی کشش کی دونوں جہتوں کو آزماتے ہیں اور قربت اور دوری کے مابین ایک تخیلی منظرنامے کو متحرک رکھتے ہیں۔

''بستی بستی خاک چھان کر لوٹا تو دیوار دیکھ کر اس کی آنکھیں چمک اٹھیں کہ اس کے لیے پرانے منظر میں نیا چہرہ نمودار ہو چکا تھا۔ اس نے ایک انجان مسرت کے ساتھ پلنگ پر لیٹ کر آنکھیں بند کر لیں کہ ان دیکھے جہاں میں پہنچ جائے لیکن خیال کی وادی میں دیکھے مناظر اُمڈ آئے اور اسے صحراؤں کے بیچوں بیچ نخلستان' سمندروں میں سانس لیتی مخلوقات' پہاڑوں کے غار اور آبی ڈھلوانیں' سبزے سے ڈھکی چٹانیں' ہری اور پیلی کھیتیاں۔ نگر نگر میں بھانت بھانت کی بولیاں' کچے پکے مکان' کنکریٹ کے منتظر اونچے نیچے راستے، فضا میں اڑتے جہاز' نظر کی پکڑ میں نہ آنے والی ریل کی پٹڑیاں اور ٹیڑھی میڑھی سڑکیں' ان پر دوڑتی' رُعب جماتی' چمچماتی گاڑیاں' مال بردار ٹرک اور ٹرالے اور زندگی کا بوجھ ڈھوتے چھکڑے یاد آئے'' (''عالمِ تمثیل'' ص 28)

تخلیقی دماغ کی یہ شاخ در شاخ پھوٹنے والی لپک نئی نہیں مگر آدم شیر سے پہلے کم ہی کسی نے اسے اس جامعیت کے ساتھ مجتمع کیا ہوگا۔ وجہ یہ کہ لکھنے والا عام طور پر مستقیمی پیش رفت کو روا رکھتا ہے۔ کسی پھلجھڑی یا شہاب کی بصارت کو خیرہ کر دینے والی ہزار پایہ دمک کی کم ہی تجسیم کرتا ہے۔ آدم شیر کے افسانوں میں موخر الذکر تکنیک کو برتا گیا ہے اور منظر نامہ شجریاتی کیفیت لیے ہے' جس کی نسبت کہیں یاد سے ہے تو کہیں خیال سے' جس کے ہاتھ

آنے والے لمحوں کے ہاتھ میں ہیں۔

مجھے خبر ہے' میں قدرے گنجلک ہو رہا ہوں مگر سمجھ آ ہو جیہ ذکا الرحمن یا سریندر پرکاش کی تفہیم ایک مانوس بیانیے میں کیسے کی جاسکتی ہے۔ دور کیوں جائیں' یہ مسئلہ کافکا' بورخیس' گُنڈ یرا' کلوینو اور پامک کی تفہیم میں بھی سدِ راہ ہوتا ہے اور آدم شیر کی بظاہر سادہ کہانیوں کی پرتیں کھولنے میں بھی۔ اگر چہ خالد فتح محمد نے حکم لگایا ہے کہ ''اس کے یہاں تصواتی' ماورائی اور جادوئی دنیا کی کہانیاں نہیں۔ وہ ان گرِدوں' گلیوں اور محلوں کا جاروب کش ہے۔ جہاں سین' بیماری' تعفن اور افلاس پلتے ہیں'' مگر سوال یہ ہے کہ کیا اس کا بیانیہ بھی اتنا ہی سادہ اور براہِ راست ہے اور کیا اس میں ایک دائرہ نباتی سریت موجود نہیں اور اگر ہے تو اس کی جاروب کشی ایسی مانوس کیسے رہی اور اس میں ایک جدلیاتی جہت کیسے پیدا ہوئی؟

یہ بھی نہیں کہ آدم شیر کے موضوعات گنجلک ہیں یا زبان نامانوس اور فوری ابلاغ کی راہ میں رکاوٹ ہے ''ایک چپ سو دکھ'' کو پڑھیں تو اس کی نثر اور بیانیے میں ایک ٹرگنومیٹرک نسبت محسوس ہوتی ہے۔ جیسے ایک خاص طرح کی کیفیت کو ہوا دے کر ایک اور طرح کی کیفیت میں اُتر جاتے ہیں۔ منظر تیز گام بیل کی طرح بڑی سرعت سے نمو کر کے متنوع سمتوں میں لہرانے لگتے ہیں اور سارے میں کچھ ایسے پیٹرن بکھر جاتے ہیں جیسے برسوں سے بارش کی ترسی زمین کے بدن پر بھرتے ہیں۔ مجید امجد کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ معمولی اشیا میں جاودانیت پیدا کرتے ہیں۔ آدم شیر بھی عدم توجہ کے شکار مناظر سے ایک معنویت سے بھرا جہاں تخلیق کرتا ہے جس میں ہماری ذات اور بستیوں کے رنگ دمکتے ہیں۔

آدم شیر کا مسئلہ اس کے لوگ ہیں' اس کے شہر ہیں اور اس کا سماج ہے۔ اس کے افسانوں کے جلی موضوعات ناانصافی' جہالت' ظلم' غربت اور ناطاقتی کے حصار کو توڑنا ہے اور وہ بڑی دردمندی کے ساتھ اس چکر کو توڑنے کا متمنی ہے۔ ''دبدھا'' ''ہیولا'' ''غیر دلچسپ کہانی'' ''ایک چپ سو دکھ'' کا مشترک موضوع دھتکارے یا معاشرتی نسیان کا شکار بچے ہیں جو کہیں غربت کے ہاتھوں سرمہ ہو رہے ہیں تو کہیں موجود کی خودغرضی کی وجہ سے معدومیت کی بھینٹ چڑھ رہے ہیں اور شاید یہ وہ موضوع ہے جو آدم شیر سے پہلے کم ہی کسی

کی توجہ کا حامل رہا ہے۔ ''دس ضرب دو برابر صفر'' ''شکم گزیدہ'' ''بھکاری'' اور ''صحرا اور ڈوبتا چاند'' کا موضوع بھوک اور ناداری اور اس سے پیدا ہونے والا عذاب ہے۔ جس کی سب سے کڑی صورت ''کھلے پنجرے کا قیدی'' میں نظر آتی ہے اور کردار کا ذاتی المیہ قاری کا المیہ بن جاتا ہے۔

''جب مجھے یہ پنجرہ لگتا ہے تب میں اس کی سلاخیں دیکھتا ہوں۔ اس میں سلاخیں صرف حصار بنانے کے لیے استعمال نہیں ہوئیں بلکہ اندر بھی کئی سلاخیں ہیں جنہوں نے مختلف خانے بنا رکھے ہیں یہ صنعتی امیروں کا خانہ ہے۔ وہ بڑے بڑے تاجروں کا خانہ ہے، اس میں سرکار کے کماؤ پوت رہتے ہیں، اس میں سرکار خود رہتی ہے۔ مجھے سمجھ نہیں آتی میں کہاں رہوں؟ میرے لیے جو خانہ بنایا گیا' یہ رہنے کے لائق نہیں۔ اس کی سلاخیں گول گول پائپ والی نہیں' چپٹی ہیں اور دونوں طرف تلوار کی دھار سی ہے۔ ان کو پکڑ کر ہلانا چاہوں تو ہاتھ زخمی ہو جائیں۔ ایک خانے سے دوسرے میں جانے کی کوشش کروں تو جسم کا کوئی حصہ گھائل ہو جائے'' (کھلے پنجرے کا قیدی' ص 145)

یہ صارفیت کے ڈسے معاشرے کا المیہ ہے اور انجام سے بے خبر تباہی کی طرف بڑھتی دنیا کا بیانیہ اس سے مجھے ساقی فاروقی کی شاہکار نظم ''خالی بورے میں زخمی بلا'' یاد آئی' آپ بھی سنیے:

''جان محمد خان
سفر آسان نہیں
دھان کے اس خالی بورے میں جان اُلجھتی ہے
پٹ سن کی مضبوط سلاخیں دل میں گڑی جاتی ہیں
اور آنکھوں کے زرد کٹوروں میں چاند کے سکے چھن چھن گرتے ہیں
اور بدن میں رات پھیلتی جاتی ہے
آج تمہاری ننگی پیٹھ پر
آگ جلائے کون' انگارے دہکائے کون

جدو جہد کے خون میں پھول کھلائے کون
میرے شعلہ گر پنجوں میں جان نہیں
..... آج سفر آسان نہیں
تھوڑی دیر میں یہ پگڈنڈی ٹوٹ کے اک گندے تالاب میں گر جائے گی
مَیں اپنے تابوت کی تنہائی سے لپٹ کر سو جاؤں گا
پانی پانی ہو جاؤں گا
اور تمھیں آگے جانا۔اک گہری نیند میں چلتے جانا ہے
اور تمھیں اس نظر نہ آنے والے بورے
اپنے خالی بورے کی پہچان نہیں
جان محمد خان۔سفر آسان نہیں (''رداء'' ص63 62)

''ایک چُپ سو دُکھ'' اسی خالی بورے میں حبس دم کے شکار لوگوں کا نوحہ ہے جس کی نہایت واضح صورت ان کے افسانے خوش بخت نوحہ میں دکھائی دیتی ہے۔ اس افسانے میں جو سوال اٹھائے گئے ہیں وہ نئے نہیں اور موجود کی جبریت اور شقاوت کو معدوم کرنے کے لیے ان کا اٹھاتے رہنا ضروری ہے کہ اس شیطانی چکر سے نکلنے کا پہلا قدم ظالم کی شناخت کرنا ہے اور آدم شیر نے اپنی کتاب کے متعدد افسانوں میں اسی فرض کو ادا کیا ہے۔

زبان اور لفظیات کے اعتبار سے ''ایک چپ سو دکھ'' پیچیدگی سے پاک ہے۔ جملوں میں ایک لاشعوری انسلاک ہے جو متنوع زمانی ابعاد پر محیط ہے مگر ابہام نہیں۔ تکنیک کہیں معروضیت اور کہیں خود رو تخیلی مکاشفے کی حامل ہے اور افسانوں کے مجموعے ڈھانچے کو تقویت دیتی ہے۔ کہیں کہیں کوئی تجرباتی لفظ بھی برتا گیا ہے مگر ایک مانوس معنویت کے سایے میں رہ کر، جس سے بیانیے کی تاثیر مجروح نہیں ہوتی۔ ''ایک چپ سو دکھ'' ایک عمدہ پیش رفت ہے جو ممکن ہے آگے چل کر ایک مثال بن جائے۔

(25اپریل2019ء لاہور)

ناسٹلجیا۔ایک تخلیقی میورل

سلمان باسط سے پہلا اور اب تک آخری تعارف ''ناسٹلجیا'' ہی ہے۔ یاد نہیں کب مگر میں نے کہیں وسط سے اسے فیس بک پر پڑھنا آغاز کیا اور ایک اسرار بھری حیرانی میں پڑھتا چلا گیا۔ پہلی بار مجھے یوں لگا کہ یہ کسی ایسے ناخنے کی داستانِ حیات نہیں' جسے ایڑیاں اٹھا کر دیکھنا پڑے' پھر وہ مجھے اپنی ہی کہانی لگنے لگی۔ اس کہانی کا زمانہ' ماحول' منظر نامہ اور باطنی احساس سب کچھ وہی تھا میں جس کا سلمان باسط سے دو ایک برس پہلے حصّہ بنا اور برسوں بنا رہا بلکہ اب بھی ہوں سو میں اس میں ضم ہوتا چلا گیا۔ اس جذب کو اس کی تحریر کی سادگی' حقانیت اور بے ساختگی نے اور بڑھایا اور میں ایک مدت تک اس آئینے میں اپنے خدوخال کی پہچان کرتا رہا۔ فہمیدہ ریاض نے ایک نظم میں پروین شاکر کے بارے میں کہا تھا کہ اس نے جب پروین کو پہلی بار ایک محفلِ شعروسخن میں شعر سناتے دیکھا تو وہ خود کو بہت یاد آئی۔ یہی کیفیت میری ''ناسٹلجیا'' کے مطالعے کے دوران میں رہی۔

خود سے ملنے کا یہ احساس تو شاید بہت سے اور لوگوں کو بھی ہوا ہو کہ جب آپ کسی ایسی کتاب کو پڑھتے ہیں جو زمانی اور زمینی اشتراک لیے ہو تو آپ بے اختیار اس کے ساتھ چل پڑنے پر مجبور ہوتے ہیں کہ آپ اپنے ماضی کی بازیافت کے جذباتی عمل سے گزر رہے ہوتے ہیں جو آپ کے مزاج اور فکر پر ایک کیف بھری اداسی طاری کر کے آپ کو اس تحریر سے پیوست کر دیتا ہے مگر میں ''ناسٹلجیا'' کو پڑھتے ہوئے اس کے علاوہ بھی ایک احساس کا اسیر رہا جو اپنے اندر ایک عجیب طرح کی حیرت اور نقدِ زیاں لیے تھا۔ مجھے اب بھی یہ بات سمجھ میں نہیں آئی کہ کچہری سے پاک ٹی ہاؤس تک اس دو فرلانگ لمبی سڑک پر جو ایک ہی

زمانے میں اور مشترک دوستوں کے ساتھ میری اور سلمان باسط کی آوارہ خرامی، ستیزہ کاریوں اور مستی کا مرکز رہی ہماری ملاقات کیوں نہیں ہو پائی؟ ہم ایک دوسرے سے لاسلکی طور پر منسلک ہوئے تو وہ بھی برس بھر پہلے دیارِ غیر میں اور اب جب ہم دونوں پاکستان میں ہیں، ابھی تک ہماری بالمشافہ ملاقات کی صورت پیدا نہیں ہوئی مگر اس سے کیا فرق پڑتا ہے ''ناسٹلجیا'' نے ہمیں ایک اٹوٹ رشتے میں باندھ دیا ہے۔ ''ناسٹلجیا'' کو پڑھتے ہوئے میں نے اپنے ماضی کو دوبارہ جیا ہے۔ اپنے حال اور فردا کا ادراک کیا ہے۔

ماضی کی طرف پلٹ کر دیکھنا یا ماضی سے ملاقات خوش کن نہیں ہوا کرتے۔ راجہ راؤ نے اپنی کہانی ''ساوَنی'' اور ناچیز نے کہانی ''نکے ہندیاں دا پیار'' میں اس رنج کو موضوع بنایا ہے جو ماضی کو حال میں کھینچ لانے پر ہمارے وجود کا حصہ بنتا ہے اور اس کی وجہ یہ کہ دوش سے فردا کی طرف کا سفر حسن و جمال، افتادگی، تجسس اور حوصلے کے زوال کا سفر ہوتا ہے۔ یہ ایک طرح سے گمشدہ اور نا قابلِ بازیافت توفیقات کے کھونے اور کمزور پڑتے چلے جانے کے ادراک کا کنایہ ہے جو ایک مستقل اور زود اثر رنج کو پیدا ہی نہیں کرتا، ہماری یادداشت اور دماغ کا حصہ بھی بنا دیتا ہے مگر ''ناسٹلجیا'' نے مجھے اس رنج کا شکار نہیں ہونے دیا۔ اس کتاب میں ایک عجیب آبِ حیواں کی سی زندہ اور شاد کرتی ہوئی رس بھری تازگی ہے جو ہمیں جذباتی بھی کرتی ہے اور اپنے آپ سے ایک آسودگی بھری سہولت سے دوبارہ ملنے پر مسرور بھی۔

سلمان باسط کے بچپن اور نوجوانی کا زمانہ لاہور اور پشاور کے بیچ گزرا۔ ہاں! وہ ''میٹھ کی متھالوجی'' سمجھنے کو مختصر عرصے کے لیے کمالیے میں مقیم رہے جہاں ان کے اباجی کی پریم ستی ٹرسٹ کالج میں تعیناتی ہوئی تھی۔ اسی شہر میں انہوں نے اپنی زندگی کا پہلا ''شعر'' بھی کہا مگر یہاں سے وہ جلد ہی کھاریاں چلے گئے اور یہ وہ شہر ہے جس نے اس قد آور سلمان باسط کو تراشا ہے جو آج ہماری عقیدت اور تحیر کا مرکز ہے جبکہ میرے رم کرنے کا علاقہ لاہور سے ملتان کے مابین رہا اور مجھ میں وہ کرختگی اور کھردار پن اب بھی موجود ہے جو

بار کے واسیوں کی پہچان ہوا کرتا ہے مگر اسے تقدیر کہیے یا حسن اتفاق کہ مدنیت اور دیہی معاشرت کے پروردہ ہم دونوں کم وبیش ایک ہی زمانے میں لاہور پہنچے اور ایک ہی طلسمی دائرے میں ایک دوسرے کو چھوئے بغیر کئی برس تک ایک دوسرے سے بے نیاز گھومتے رہے اور اب تک گھوم رہے ہیں یہ اور بات کہ اس دائرے نے اب پھیل کر براعظموں کو اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے اور دنیا ایک کتابی آئینے کے اندر سمٹ آئی ہے۔

مجھے ''درس گاہ'' لکھنے کا خیال سلمان باسط کی ''ناسٹلجیا'' ہی سے آیا۔ مَیں برسوں سے فکشن اور شاعری کا ان تھک قاری ہوں اور بیسیوں آپ بیتیاں بھی پڑھی ہیں مگر وہ مجھے فکشن ہی لگیں کہ خبطِ عظمت اور مبالغہ دو ایسی بیماریاں ہیں جو لاکھ چھپانے پر بھی ظاہر ہو کر رہتی ہیں جبکہ ''ناسٹلجیا'' ایک عام آدمی کی کہانی ہے۔ اگر مجھے اس کا موازنہ کرنا پڑے تو میرے ذہن میں احسان دانش کی ''جہانِ دانش'' آتی ہے مگر اس کا زمانہ اور زمین میرے لیے اجنبی ہے اور مَیں اس کے مطالعے کے دوران اپنے آپ کو اس میں ضم نہیں کر پاتا جب کہ ''ناسٹلجیا'' بار بار میرے دامن دل کو کھینچتی اور اپنی مٹی سے ہمکنار اور ہم زبان ہونے پر اکساتی ہے جس سے متاثر ہو کر مَیں نے اپنی مٹی کے درختوں، پرندوں، فصلوں، لوگوں کو تصویر کرنے کی سعی کی اور اس طاقت سے کام لینے کا ڈول ڈالا جو اس کتاب کے سادہ مگر دیر اثر اسلوب کی بنیاد ہے اور جو نثر کے ایک اور ہی ذائقے کی نصیب ہے۔

''ناسٹلجیا'' ایک میورل ہے مگر یہ بوش کے میورل کی طرح دلگیر کرتی ہے نہ صادقین کے میورل کی طرح پریشان۔ اس کے نقوش اور سٹروک چغتائی کی مصوری کی طرح غیر متناسب بھی نہیں اور ان پر عکسِ حقیقت بلکہ اصلِ حقیقت کا گماں گزرتا ہے کہ یہ حقیقت کا پرتو ہی تو ہے۔ پھر بھی اس میں ایک تحیر بھری رمیدگی ہے۔ میر اور ناصر کاظمی کی سی پُرکار سادگی کی طرح۔ مَیں جانتا ہوں اس اسلوب کا تتبع کرنا کس قدر مشکل ہے۔ موجود میں امکان کی جہت پیدا کرنا ایسے ہی ہے جیسے چاک سے اترے ظروف کو گوندھ کر ایک بار پھر تخلیق کیا جائے۔ مٹی میں خمیر کا پیدا کرنا شاید دشوار نہ ہو مگر کھنچی ہوئی تصویروں کو دوبارہ کھینچنا اور نیا کر

دینا تو صرف توفیق ہی سے ممکن ہے۔

''ناسٹلجیا'' پڑھتے ہوئے میں نے سلمان باسط کے زمانے کے لوگوں پرندوں اور موجودات کو اس کے ساتھ اور اس کے اردگرد گھومتے دیکھا۔ میں کتابوں کو ایک ہی نشست میں پڑھنے کی سعی کرتا ہوں کہ ان کی سحر انگیزی میں تخفیف نہ ہو مگر ''ناسٹلجیا'' کو میں نے ٹھہر ٹھہر کر پڑھا کہ میں اس کے طلسم سے کسی اور ہی زمانے میں جا نکلتا تھا اور مجھے اپنے وجود میں واپس آنے کے لیے وقف کی ضرورت پڑتی تھی۔ اسے پڑھتے ہوئے میں نے بار بار ایک نوبے کیف میں آنکھیں بند کیں اور وجدان کے دریچے سے وقت کی دوسری اور دیکھنے کی کوشش کی اور کمال کی بات یہ ہے کہ میں اپنی اس کوشش میں کامیاب رہا۔ اسی طرح جیسی کامیابی کا احساس اس کتاب کے مصنف کو ہوا ہوگا جب اس نے ناموجود سے موجود کا راستہ نکالا ہوگا۔

''ناسٹلجیا'' (پہلا پڑاؤ) کا دورانیہ اکیس برس پر محیط ہے۔ محمد سلیم الرحمٰن کے الفاظ میں ''اس کے لفظوں کو دھوپ میں سکھایا گیا ہے'' جس سے اس میں عجیب دمک پیدا ہو گئی جو آس پاس کی چیزوں پر پڑتی ہے اور منظر کو روشن کر دیتی ہے۔ یہ ایک زندہ آدمی کی جی بھر کر زندہ رہنے کی کتھا ہے، جس کے اعجاز نے موجودات اور جمادات کو بھی ذی روح بنا دیا ہے کہ گلیاں، درخت، پرندے اور دریچے کلام کرنے لگتے ہیں۔ سلمان باسط نے اپنے آپ کو نروان پایا ہوا بنجارہ کہا ہے تو کچھ غلط نہیں کہا۔ بھلے اس نے برچھ کے سائے تلے نروان نہیں پایا مگر اس کے ابا جی اس کتاب کے پنوں سے ایک گھنی برگد کی طرح ہی پرویش کرتے ہیں اور ان کا سایہ سلمان باسط کی زندگی پر نہایت آسودگی سے پھیلا دکھائی دیتا ہے۔ ''ناسٹلجیا'' کی اولین یاد بھی اس سایے سے مہک رہی ہے۔

''میری زندگی کی اولین یاد مصری شاہ لاہور کے ایک گھر سے وابستہ ہے۔ وہ ایک چھوٹا سا تین کمروں پر مشتمل گھر تھا جس میں میرے ابا جی، امی جی، بھائی جان اور میں رہائش پذیر تھے۔ گھر کے تمام کمرے ایک ہی سمت میں تھے۔ درمیان میں ایک مختصر سا صحن تھا۔

جس کے دوسرے جانب ایک غسل خانہ تھا۔ مرکزی دروازے سے داخل ہوتے ہی بائیں جانب باورچی خانہ تھا، جہاں سے اکثر کھانے کی سوندھی سوندھی خوشبو آتی رہتی جو اشتہا میں اضافے کا باعث بنا کرتی تھی۔ گھر کے مرکزی دروازے سے داخلے کے لیے چھوٹی سی اونچائی چڑھنی پڑتی تھی جو اس وقت خاصی اونچی محسوس ہوتی تھی۔ یہ چڑھائی ہماری اس وقت دستیاب واحد سواری سائیکل کو سہولت سے اتارنے اور چڑھانے کے لیے تھی۔ مجھے یاد ہے جب بھی میرے اباجی دفتر سے چھٹی کے وقت گھر آتے تو دروازے کے باہر سے گھنٹی بجاتے۔ مَیں جہاں ہوتا اور جس بھی حالت میں ہوتا لپک کر دروازے پر پہنچ جاتا اور میرے شفیق اباجی دونوں بازو پھیلا کر مجھے اٹھا لیتے۔ پہلے میرے دونوں گالوں پر بوسہ دیتے اور پھر سائیکل پر اپنے ساتھ بٹھا کر ایک چکر لگواتے اور سائیکل پر اسی طرح بٹھائے، اس چڑھائی نما داخلی راستے سے گھر میں داخل ہو جاتے اور مَیں سائیکل کی گھنٹی بجاتا جاتا۔ آغوشِ مادر وا ہوتی اور مَیں اپنی امی کی باہوں میں جھول جاتا۔ مَیں ان دنوں کسی بڑے راج پاٹ والا شہزادہ ہوا کرتا تھا۔ ہر کام میرے منہ سے نکلتے ہی ہو جاتا۔ مجھے علم ہی نہ تھا کہ میرے راج پاٹ سے باہر بھی کوئی دنیا ہے جہاں میرا حکم نہیں چلتا‘‘

سلمان باسط نے دھوپ میں سکھائے ہوئے اور موہ میں بھیگے ہوئے لفظوں سے امر کہانی لکھی ہے اور وہ بھی پتھر کا ہوئے بغیر بلکہ اپنے اسلوب کی طلسمی چھڑی سے اپنے پتھر ہوئے قاری کو بھی موم کا پتلا بنا دیا ہے۔ لفظ میں موجود کو بدل دینے کی کتنی قوت ہوتی ہے اور یہ لکھنے والے اور قاری کو کیسے اچنبھے سے دوچار کر سکتا ہے۔ اس کتاب کو پڑھتے ہوئے مَیں نے اس کا بار بار تجربہ کیا۔ کروشیے کی جالی سے ڈھکے ہوئے ریڈیو اُس کی پلکوں نما دیوار سے اُڑتی رسیلی سُریں۔ شارٹ اور میڈیم ویو پر تیرتی مدھر آوازیں' زندگی اور موانست کی لپک سے دبکی ہوئیں اگر مَیں نے نہ بھی سُن رکھی ہوتیں تو سلمان باسط کی خلق کردہ ختت سے لپک کر مجھ تک پہنچتیں ضرور۔

ایسی ہی جادوئی لپک اور دوسرے تک پہنچنے کی طاقت اس کتاب کے کرداروں کے

مزاج' رویوں اور انفرادیت میں بھی ہے۔ وہ جب کسی جذبے کی پھوار میں بھیگتے ہیں تو اپنے موجود کو بھی اتنی ہی شدت سے بھگو کر رکھ دیتے ہیں اور ان کی شگفتگی یا حُزن سلمان باسط کی تحریر سے رس کر قاری تک بھی اسی ادا سے بلا توقف بہتا چلا آتا ہے۔ سلمان باسط جانتا ہے کہ بقول منیر نیازی ''لفظ اک دوجے لفظ دا پردہ'' ہوا کرتا ہے اس لیے اس کے بیانیے میں امکانی معنی کی کھڑکی ہمیشہ کھُلی رہتی ہے اور سامنے کی اشیا ایک تہذیبی حوالہ بن کر امر ہو جاتی ہیں۔

سعود عثمانی نے ''آپ بیتی' کو ایک طرح کی ٹائم مشین قرار دیا ہے۔ یہ مثال یا استعارہ اس لیے برحق ہے کہ ہم ماضی یا مستقبل میں اس کے تمام تر منظر نامے کے ساتھ ٹائم مشین کے بغیر داخل نہیں ہو سکتے اور آپ بیتی کا کمال یہی ہوا کرتا ہے کہ وہ ایک خاص عہد کی معاشرت اور دنیا کی بالکل اس کے اصل کے مطابق بازیافت کرتی ہے۔ اشیا اور کردار ماضی میں داخل ہی نہیں ہوتے پلٹ کر اسی عمر اور عہد کے ہو جاتے ہیں۔ یہ اشیا کے ارتقا اور زمانی پیش رفت کو لوٹا دینے کے مترادف ہے جو یادداشت اور بیانیے کی معجز نمائی سے ممکن ہوتا ہے۔ ''ناسٹلجیا'' میں زمانے کو پلٹا دینے کے عمل میں بڑی صداقت ہے اور ہر شے ایک ارتقائی کیفیت سے گزرتی محسوس ہوتی ہے۔ ''ناسٹلجیا'' کا باب 'امرسے کی کتھا' اس کا بین ثبوت ہے۔

سلمان باسط ایک زیرک ناظر اور احتسان رکھنے والے شخص ہیں۔ ''ناسٹلجیا'' میں ایک جگہ وہ خود کہتے ہیں:

> ''قدرت نے مجھے نظارہ کرنے اور اسے مشاہدہ بنانے کی غیر معمولی قوت سے نوازا تھا۔ ایک سرسراتے لمحے میں میری نظروں سے سرسری گزرنے والا کوئی منظر بھی میری یادداشت میں پورے جوبن کے ساتھ قید ہو جاتا تھا۔ بظاہر تو یہ ایک غیر معمولی صلاحیت تھی جو قدرت کی طرف سے ودیعت ہوئی تھی لیکن جب میں رات کو سونے کے لیے بستر پر لیٹتا تو دن بھر کے دیکھے ہوئے مناظر میری آنکھوں میں تیرنے لگتے اور اکثر اوقات میرے حصے کی بہت سی نیند مجھ

سے چھین لیتے۔ میرے ساتھ بعض عجیب چیزیں ہوتیں۔ اکثر اوقات کوئی منظر دیکھتے ہی مجھے اس قدر مانوس لگتا کہ میں اس کی تفصیل تک سے آگاہ ہوتا۔ مجھے معلوم ہوتا کہ یہ منظر کون سا موڑ مڑنے والا ہے۔ کبھی کبھی تو یہ سب بہت تکلیف دہ ہوتا۔ میں کبھی اس کی کوئی توجیہ تلاش نہ کر پایا اور یہ نامعلوم میرے ساتھ زندگی بھر چلتا رہا۔ یہ وجہ تھی یا کوئی اور کہ مجھ کو نیند میں چلنے کی عادت ہوگئی جو طویل عرصے تک برقرار رہی۔"

یہ زیرک نگاہی اور تصویری یادداشت "ناسٹلجیا" میں جگہ جگہ کارفرما دکھائی دیتی ہے اور یہ عطائے ربّی بہت کم لوگوں کے حصے میں آتی ہے۔ ہر تخلیقی آدمی کسی نہ کسی حوالے سے خاص ہوتا ہے، جیسے موجود میں موجود سے ماورا رنگ پیدا کرنے کی صلاحیت۔ اشیا کے مابین یگانگت، موانست اور تفریق پیدا کرنے کا ہنر، زبان کا تخلیقی استعمال اور اسلوب کی ندرت اور بیانیے میں قاری کو تسخیر کرنے کی قدرت اور سب سے بڑھ کر تحریر میں ایک خاص طرح کی سرّیت پیدا کرنے کی فضیلت۔ سلمان باسط کا کمال یہ ہے کہ اس کے وجود میں یہ ساری صلاحیتیں یک جان ہیں اور اس کے بیانیے میں ایک ایسی تاثیر ہے جو لہو کی طرح روح میں سرایت کرتی اور احساس میں رنگ و نور کی چھوٹ کی طرح گھل جاتی ہے۔ ذرا دیکھیے تو:

"ابا جی ہم دونوں بھائیوں کو ہمراہ لے کر علی الصباح فجر کی نماز کے بعد سیر کے لیے جاتے۔ میرے لیے نیند قربان کرنا نہایت مشکل مرحلہ ہوتا مگر بادِ سحر کے جھونکے دھیرے دھیرے دل و دماغ کو کیف بخشتے جاتے اور میری نیم وا آنکھیں بتدریج کھلتی جاتیں۔ نہر کی سطح پر بننے والی بھاپ، نرم ہوا کے جھونکے، فضا میں بسی ہوئی شفافیت، پرندوں کی چہکار اور سورج کی اوّلیں کرنوں کا سونا، یہ سب مل کر دامنِ دل کھینچنے لگتے۔ روح سرشاری سے ہمکنار ہوتی جاتی اور ایک بہت خالص اور سچی خوشی کا احساس دل میں جاگزیں رہتا۔ ایک دفعہ نہر میں پانی کے بہاؤ کی مخالف سمت میں تیرنے والا ایک سیاہ رنگ کا کیڑا دیکھا۔

میرے لیے یہ منظر حیران کن تھا۔ میں دیر تک کھڑا ہو کر اس کیڑے کو لہروں
سے لڑتے دیکھتا رہا حتیٰ کہ مجھے بھائی جان کی آواز نے آگے بڑھنے پر مجبور کر
دیا۔ میں بادل نخواستہ اس منظر کو چھوڑ کر آگے بڑھ گیا مگر زندگی بھر بہاؤ کے
مخالف سمت چلنے کی کشش سے کبھی دور نہ ہو سکا"۔

ذات اور زیست کے بہاؤ کے ادراک کی یہ سطح ایک تخلیقی آدمی ہی کو میسر آتی ہے۔ غور کیجیے تو "ناسٹلجیا" کا لکھا جانا زندگی کے مخالف رخ پر تیرنے ہی کی ایک صورت ہے۔ آپ بیتی کی صنف کی تخصیص یہی ہے کہ وہ افسانہ و افسوں، حقیقت اور ماورائے حقیقت دنیا کی جھلک دکھانے کے ساتھ وقت کے دریا کو الٹا چلانے کی قوت بھی رکھتی ہے۔ یہ جی ہوئی ساعتوں کو پھر سے جینے کی طرح ہے اور زیست کے دورانیے کو ایک بار پھر سمیٹ لینے اور پھیلا دینے کے عمل کی طرح ہے اور سلمان باسط اس کام میں اپنی مثال آپ ہیں۔

"ناسٹلجیا" کو پڑھتے ہوئے میں نے اپنے آپ کو ایک تیز دھارے میں بہتا محسوس کیا۔ کتاب کی زمنی اور زمانی موانست میں جذب کی جو قوت ہے اس میں واقعات کی ندرت اور کردار نگاری کی صلاحیت عجب اسرار پیدا کرتی ہے۔ امی جی، ابا جی، بھائی جان، مسز اعجاز، باجی امتیاز، کنیز، دادا جی، حکیم غلام حیدر، مس ارجمند، مس نگہت اور دوسرے اس تذہ زرے پُرے اس کتھا کے کردار نہیں، سلمان باسط کے قلم کے اعجاز نے انہیں ایک خاص عہد کی دانش، نفسیات اور تہذیبی زندگی کی علامت بنا دیا ہے اور اس کی وجہ ان کرداروں سے سلمان باسط کی محبت ہے۔ ایک مدت سے میرا ادعا ہے کہ خاکہ بغیر محبت کے اور آپ بیتی بغیر "ناسٹلجیا" کے لکھی ہی نہیں جا سکتی۔ "ناسٹلجیا" میں یہ دونوں صفات اپنے عروج پر نظر آتی ہیں ورنہ کرداروں اور قصے میں یہ جاذبیت پیدا ہوتی نہ علویت کہ چراغ کو روشنی کے دائرے سمیت امر کرنا کوئی آسان کام نہیں۔

"ناسٹلجیا" شہری اور دیہی معاشرت ہر دو سے انصاف کرتی ہے۔ اس میں دونوں طرح کی معاشرت ریشم اور تِلّے کی تاروں کی طرح گندھ کر اطلس بناتی ہیں اور بعض

کرداروں اور واقعات کو امر بناتی ہیں۔ واداجی جنہیں باباجی پکارا جاتا ہے، استغنا اور رواداری کی عجیب مثال ہیں۔ بچوں کی اغلاط پر چھڑی سے سرزنش کرتے ہوئے ایک خوفزدہ بچے کے منہ سے "جی میری ساری ہی غلطیاں ہیں" سن کر وہ جس طرح بے تاب اور باطنی اضطراب کا شکار ہوتے ہیں وہ صرف تصوف سے نظری نسبت کے باعث نہیں روح پر گزرنے والی واردات کی شدت کے باعث ہے۔ یہ زندگی کی عمومیت میں ایک خاص جہت کے پیدا ہونے کی وجہ سے ہے اور سلمان باسط نے اسے نہایت صداقت سے واضح کیا ہے۔ صادق میراثی اور احمد دین بھی کردار نگاری کے اسی کمال کی دین ہیں جو ایک تہذیبی روایت کا تسلسل ہیں اور ان کا عمل صدیوں کی زنجیر سے بندھا ہے۔ اس نسبت کی ایک جھلک دیکھیے:

> "اپنی چال کو متوازن بنانے میں عمر بھر کامیاب رہنے والا احمد دین اس دن غیر متوازن ہو گیا، جس دن ماموں جی کی وفات ہوئی۔ اس دن اس کی چال کی لنگڑاہٹ شاید بہت سے لوگوں نے پہلی بار دیکھی۔ خاموشی سے کام کرنے اور خلاؤں میں گھورتے رہنے والا احمد دین اس روز بلبلا اٹھا۔ میں نے اسے پہلی بار روتا دیکھا تھا۔ اس کی باوقار مردانہ آواز گھگھیاہٹ میں تبدیل ہو رہی تھی۔ وہ بچوں کی طرح سسک رہا تھا۔ اس کا چھریرا اور اکہرا بدن دہرا ہو گیا تھا جیسے اس کی ریڑھ کی ہڈی میں اچانک ہی خم آ گیا تھا۔"

اس سانحے کے بعد احمد دین کا غائب ہو جانا کوئی عجوبہ نہیں کہ یہ بندھن آقا اور غلام کا نہیں محب اور محبوب کا تھا اور اپنے محبوب کی رحلت کے بعد احمد دین کی اس مٹی سے دوری مقدر تھی۔ "ناسٹلجیا" میں ایسی بے غرض اور قاتل محبت کے کئی رنگ ہیں اور ہر رنگ قاری کو بھگونے اور رنگ دینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

انسان پرت در پرت اسرار میں لپٹا ہوا ہے مگر سلمان باسط وجود کے اس پار دیکھنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ "ناسٹلجیا" کا پہلا پڑاؤ نثر کی دلفریبی کے علاوہ زیرک نظری اور قوتِ

استحسان کا مرقع بھی ہے۔اس نے پیچھے پلٹ کر دیکھا ہی نہیں ہے۔ ماضی کی شباہتوں کو اُجلا کر کے حال کا حصّہ بنا دیا ہے۔ اس کے لفظوں میں الہام بھری سرشاری ہے اور خلق کیے منظر نامے میں مبہوت کر دینے کی طاقت جو زندگی کے تنوع کی دلیل بھی ہے اور اس سے سلمان باسط کی گہری نسبت کا استعارہ بھی۔

سلمان باسط کی ''ناسٹلجیا'' سچائی اور زیست سے گہری یگانگت کا پُرکشش میورل ہے جسے منی ایچر مصوری جیسے جذب سے وجود میں لایا گیا ہے کہ ہر نقش ایک تخلیقی شاہکار بن کر نمو کرتا اور تصویر میں ضم ہوتا محسوس ہوتا ہے۔ اس کے اسلوب اور منظر نامے میں ایک خاص طرح کی آفاقیت ہے، جس کے ہونے کے حق میں کوئی دلیل دینے کی ضرورت نہیں۔ یوں بھی کراماتیں ہر طرح کی دلیل سے مُبرا ہوتی ہیں اور ''ناسٹلجیا'' کو مَیں ایک تخلیقی کرامت سے کسی طور کم نہیں جانتا۔

امر سے کی اس کتھا کا بنجارہ ابھی اپنی دھن میں گاتا آگے بڑھ رہا ہے آیئے کچھ دیر اس کے نقشِ قدم ناپ کر دیکھیں، ممکن ہے اس سے ہماری چال کی لنگڑاہٹ ختم ہو جائے۔

(22 فروری 2020ء لاہور)

سائے: محمد عامر رانا

کہا جاتا ہے کہ الیکٹرونک میڈیا نے کتاب کلچر کو زک پہنچائی ہے مگر مجھے یوں لگتا ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ کتابیں' کتابوں کے سایے میں دب رہی ہیں اور وہی کتاب پڑھی جاتی ہے جو الیکٹرانک میڈیا' ادبی نقاد کے توسط سے ''رائج العوام'' ہو جاتی ہے۔ مجھے بھی محمد عامر رانا کا ناول ''سائے'' کہیں اپریل 17ء میں پڑھنے کے لیے ملا تھا اور اب جب جاوید آفتاب نے اس تقریب کے لیے مجھے اس کی ایک کاپی اور پہنچائی تو مجھے یاد آیا کہ یہ کتاب تو روز ملنے والی کتابوں کے انبار میں کہیں پہلے بھی موجود ہے۔ ہاں! بعض جاننے والوں کی یا شہرت پانے والی کتابوں نے اسے ''سایہ'' بنا کر رکھ دیا تھا۔

خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ کتاب وہی پڑھی جاتی ہے جو خریدی جائے یا کسی دوست نے بطورِ خاص پڑھنے کی سفارش کی ہو کہ ادب سے ہماری وابستگی وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ Suggetive ہو جاتی ہے۔ پھر قاری کے مزاج اور ترجیحات کا مسئلہ الگ ہے اور ان سب پر مستزاد کتاب کا قابلِ مطالعہ (Readable) ہونا۔ آپ جانتے ہیں کہ بعض کتابیں آپ کو ساتھ لے کر بھاگتی ہیں۔ بعض انگلی تھام کر ساتھ چلتی ہیں اور بعض گالیاں دے دے کر آپ کو خود سے متنفر کرنے کی سعی کرتی ہیں۔ اکھڑ اور بد مزاج عورت کی طرح وہ لذیذ اور طرح دار ہوتی ہیں مگر پٹھے پر ہاتھ دھرنے نہیں دیتیں۔

محمد عامر رانا کا ناول ''سائے'' بھی ایک ایسی ہی اکھڑ کتاب ہے۔ معلوم نہیں اسے تکنیکی لحاظ سے کیا کہتے ہیں مگر آپ نے کسی تھیٹر یا اپنے گھر کی ٹی وی سکرین پر روشنی اور سائے کا کھیل دیکھا ہوگا۔ جس میں کبھی کچھ ہاتھوں اور کبھی مکمل وجود کے سائے سے تخلیق

کیا جاتا ہے اور اشیا ایک دوجے میں منقلب ہوتی رہتی ہیں۔ ایک سایے کے بطن سے دوسری شے کا وجود جنم لیتا ہے اور دوسری شے کے وجود سے تیسری کا عکس۔ محمد عامر رانا کے ناول کے کردار بھی ایک سے دوسرے روپ میں ٹرانسفارم ہوتے رہتے ہیں اور ان کے وجود قابلِ شناخت ہونے کے قریب تر آ کر ہیولے بن جاتے ہیں۔ اسی طرح کی کیفیت دوندر اِسّر کے ایک ناولٹ میں تھی مگر افسوس اس وقت مجھے اس کا نام یاد نہیں آ رہا۔

خیر ایسا نہیں ہے کہ پاکستان میں اس سے پہلے کوئی ایسی مثال موجود نہیں۔ انور سجاد کے ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم روپ'' احمد داؤد کا ''پڑاؤ'' احمد ہمیش کے ''مکھی'' صغیر ملال کے ''آفرینش'' اور ارشد وحید کے ''گمان'' میں حقیقت اور اوہام یا لائٹ اینڈ شیڈ کے گوندھنے سے بننے والی شبہیں موجود ہیں اور موجود کی لپک سے گریز کی کیفیت بھی جو حقیقت کو اس نہج پر اجاگر کرتی ہے کہ اس کا اسرار مدھم نہیں ہونے پاتا۔

محمد عامر رانا کے ناول ''سائے'' کا Locale لاہور اور مرکزی کرادر وہ ہے جو جون بدلتے ہوئے سایوں کی طرح ایک سے دوسرے کردار میں منقلب ہوتا رہتا ہے۔ اس ناول کی دنیا ایک ڈائری ہے جس کے کردار اس سے آزاد بھی ہیں اور اس میں بند بھی۔ ناول کا مرکزہ عشق ہے مگر اس میں وحشت، پچھتاوے اور احساسِ گناہ کی تثلیثی کشمکش نے ذات سے گریز اور ترکِ موالات کی کیفیت پیدا کی ہے۔ میں فلسفے اور نفسیات کا طالب علم نہیں کہ اس کی کوئی نصابی وجہ بیان کروں تاہم یہ ضرور ہے کہ اس ناول کے کردار حقیقت اور فنتاسی کے دوراہے پر ہیں اور انہیں یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ روشنی میں آ کر قاری کو اپنا ''مہاندرا'' دکھائیں یا نہیں اس لیے وہ وجود رکھتے ہوئے سایہ بن کر رہتے ہیں اور ان کے ہیولے ایک بے چہرہ ابہام ہی رہتے ہیں۔

فکشن اور شاعری میں ابہام سے اسرار اور رفعت پیدا کرنے کا کام نیا نہیں مگر یہ نعمت دو دھاری تلوار ہے کہ وار اوچھا پڑے تو وار کرنے والا کا گلا کٹنا لازمی ہے۔ ''سائے'' میں اسے خاصی مہارت سے کام میں لایا گیا ہے مگر کہیں کہیں ایک آنچ کی کسر محسوس ہوتی ہے

خصوصاً جب ''متاعِ بوسہ'' (یہ ترکیب میں نے تراشی ہے تاکہ ابہام برقرار رہے) علاج کے لیے آتی ہے اور سایوں میں ڈھلتے ہوئے وجود ایک بار پھر کرداروں میں ڈھلنے لگتے ہیں۔

فکشن میں تکنیک کا اس قدر تنوع ہے کہ نیا راستہ نکلنا آسان نہیں۔ حقیقت نگاری' اشارت' علامت' تجریدیت' جادوئی حقیقت نگاری اور جادوئی ابہام کم و بیش سبھی آزمایا جا چکا اور عالمی اور مقامی فکشن ایک بار پھر کتھا اور داستان طرزی کی طرف ہمک رہا ہے۔ ایسے میں محمد عامر رانا کا ''سائے'' ایک مختلف تکنیکی اسلوب اور فکری شگفت کے ساتھ سامنے آیا ہے۔ اسے آپ حقیقت اور تجریدیت کی آمیخت بھی قرار دے سکتے ہیں اور وجودی رویوں سے اعتنا کرتی ہوئی تحریر بھی۔ انیس ناگی کے ''دیوار کے پیچھے'' کے تذکرے کا یہ موقع نہیں نہ ہی کامیو کے ''اجنبی'' اور کنڈیرا کے ''پہچان'' کا یہاں ذکر کرنا ضروری ہے مگر تکنیک کے لحاظ سے یہ ان ناولوں کی یاد ضرور دلاتے ہیں تاہم اس کے کردار اتنی اچھی یادداشت رکھتے ہیں نہ اس کا بیانیہ ویسا پرہول تصادم پیدا کرتا ہے۔

زبان کے لحاظ سے ''سائے'' ایک اوسط درجے کی کاوش ہے۔ میں فکشن کے معاملے میں پرفیکشن کا قائل ہوں تاہم ضروری نہیں کہ میری خواہش کا احترام کیا جائے۔ یہ لکھنے والا بہتر جانتا ہے کہ قصے کی تاثیر کو کب اور کیسے برقرار رکھنا یا بڑھانا ہے؟ ''سائے'' کی زبان میں ایک الجھا دینے والی لطافت ہے جو کہیں کہیں اکھڑی ہوئی اور ناقابلِ قبول محسوس ہوتی ہے۔ اس میں کچھ حصہ شاید ناول کے آغاز' وسط اور انجام کی یگانگت میں در آنے والے خلا کا بھی ہے جیسے آخری حصے کی فضا سی نے اور نمایاں کر دیا ہے۔

یہ طے ہے کہ ایسی تحریروں کو پڑھنا اور ان کی قدر کا ادراک کرنا مشکل ہوتا ہے۔ انہیں ایک سے زیادہ بار پڑھنے اور ان کے اسلوب اور باطنی ضمائر پر گہری نظر کرنے کی ضرورت ہوتی ہے کہ وہ جیلی فش کی طرح لجلجے اور پھسواں ہوتے ہیں۔ ان میں قاری کو رد کرنے اور اُچٹنے کی لپک ہوتی ہے اور وہ اپنے باطن تک رسائی دینے پر آمادہ نہیں ہوتے۔ ''سائے''

کو پڑھتے ہوئے بھی مجھے بطور قاری خاصی استقامت کا مظاہرہ کرنا پڑا اور میں نے رد کیے جانے کے ہر وار کو سہہ کر اسے مکمل کیا مگر بذاتِ خود اسی ناول کے قصے کا مکمل ہونا ابھی باقی ہے کہ اس کا کوئی آغاز ہے نہ انجام اور اس کے کردار "سوفی کی دنیا" کے کرداروں کی طرح مکمل ہوتے ہی معدوم ہو جاتے ہیں اور پھر ققنس کی طرح خود اپنی راکھ سے جنم لینے کی سعی کرتے ہیں۔

"سائے" کے کردار ابھی بے چہرہ اور مبہم ہیں مگر مجھے یقین ہے کہ مصنف کے اگلے ناول میں وہ صرف سائے نہیں رہیں گے۔

(21 جولائی 2017ء لاہور)

''مانگی ہوئی محبت''۔ایک تہذیبی کتھا

معلوم نہیں کون مگر کسی کا قول ہے کہ ایک ناول تو ہر لکھنے والا لکھ سکتا ہے کہ ہر شخص کے پاس کہنے کو ایک کہانی موجود ہوتی ہے اقبال عابد کا یہ ناول، ''مانگی ہوئی محبت'' اِس زُمرے میں آتا ہے۔

مَیں اقبال عابد سے مِلا نہیں ہوتا۔تب بھی مَیں اِس ناول کو سوانحی ناول قرار دیتا۔ اِس لئے کہ اس ناول کے کردار، اُن کے رم کرنے کا علاقہ اور تہذیبی رکھ رکھاؤ تصوراتی نہیں اور ان میں اپنے موجود سے ایک گہری نسبت کا رنگ موجود ہے۔

''مانگی ہوئی محبت'' کا آغاز ڈرامائی ہے اور مُصنّف میں اسے بصری جہت دینے کی بے پناہ قوت ہے۔اچھی تحریر کی سب سے اہم خُوبی یہ ہوتی ہے کہ آپ اس کے مطالعے کے دوران میں اُس کھیل کا ایک اضافی کردار بن جائیں اور وہ واردات آپ کو اپنی ذات پر وارد ہوتی محسوس ہو۔''مانگی ہوئی محبت'' میں یہ قوت ہے کہ وہ آپ کو اپنے اندر جذب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ناول کے آغاز میں جب غوث، آرزو کو نہر کے پانی سے سلامت نکالنے کی کوشش میں ہے اور اس کے بدن کو کسی وزنی شے سے بندھے ہونے کے باعث پانی سے باہر نکالنے کی کوشش میں حبس الدم کی کیفیت کا شکار ہوتا ہے تو یہ کیفیت مجھے اپنی ذات پر وارد ہوتی محسوس ہوئی۔ اسی طرح غوث کی تنہائی، وحشت، رنج اور شادمانی مجھے اپنی روح کا حِصّہ محسوس ہوتی رہی۔ایک معلوم کتھا کا ذات پر اس حسّاسیت سے وارد ہونا کیا کوئی معمولی امر ہے؟

اِس گہرے اثر کی ایک ہی وجہ ہے۔ناول کے کردار اور واقعات کا حقیقی ہونا۔جنہیں

ناول نگار کے بیانیے اور دانش نے عمومی اور خیالی رنگ دینے کی سعی کی ہے مگر اس کہانی کا حقیقی پہلو بُجھ نہیں پایا اور ناول ہو کر بھی اس پر آپ بیتی کے مزاج کا غلبہ ہے۔ تاہم ناول نگار کو اسے خود بُننے پر اصرار ہے تو ہم اسے کیوں جھٹلائیں، چلئے ہم یہ مان کر آگے بڑھتے ہیں کہ یہ ایک خیالی داستاں ہے اور ایک خاص پیغام کو مترشح کرنے کے لئے بُنی گئی ہے۔ جسے ہم محبت کا نام دیتے ہیں۔

''مانگی ہوئی محبت'' کا پلاٹ گتھا ہوا مگر کہانی بہت سادہ ہے۔ غوث ایک تعلیم یافتہ موہانہ (ملاح) ہے، جو آرزو نام ایک لڑکی کی، جسے قتل کرنے کی نیت سے نہر میں پھینکا جاتا ہے، جان بچاتا ہے کہ وہ اتفاقاً اُس مقام پر موجود ہے، جہاں سے لڑکی کو نہر میں پھینکا گیا ہے۔ وہ پہلے اسے اپنی خالہ کے گھر لاتا ہے اور ان کے ہمسائے بشیر کی بہن سکینہ کے اغوا کی کوشش کو اپنی خوش کلامی سے ناکام بناتا ہے۔ یہ نیکی آگے چل کر بشیر اور دلاور سے اس کی گہری نسبت کی بُنیاد بنتی ہے۔ دلاور خان وہ شخص ہے جو سکینہ کو اغوا کرنے آیا تھا مگر غوث کا مفتوح ہو کر رخصت ہوا۔ غوث آرزو کو اپنے گھر لاتا ہے۔ اور دونوں کے مابین محبت پروان ہی نہیں چڑھتی، اپنی منزل کو بھی پا لیتی ہے کہ آرزو اپنا مذہب ترک کر کے مسلمان ہو جاتی ہے اور غوث، مہ جبیں سے نکاح ہونے کے باوجود آرزو سے شادی کر لیتا ہے۔ پھر وہ آرزو کی خواہش پر اسے اُس کی میڈم کے پاس لاہور چھوڑ جاتا ہے اور آہستہ آہستہ یہ دوری مستقل خلیج کا روپ دھارتی ہے۔ وہ آرزو کی تلاش میں ڈی۔جی۔خان جاتا ہے۔ ایک وکیل ہیبت خان بُزدار سے تعلق استوار ہونے کے علاوہ پروین نامی ایک لڑکی کی جان بچاتا ہے اور اس کی دستگیر سے شادی کی راہ ہموار کرتا ہے۔ پھر رفیق نامی ایک ٹرک ڈرائیور کی مدد سے قیصر خان نامی ایک جاگیردار کے ڈیرے سے شمسہ نامی ایک لڑکی کو رہا کراتا ہے اور جھنگ دلاور خان کے پاس لا کر اس کے گھر لاہور پہنچاتا ہے۔ یہ لڑکی بعد میں ٹرک ڈرائیور رفیق کی دُلہن بنتی ہے، جو لڑکی کی نسبت امیر خاندان سے ہونے کی وجہ سے فیکٹری اونر بن جاتا ہے۔ جہاں مالی حالت برباد ہونے پر آرزو کو بھٹکانے والی میڈم ملازمت کے لیے آتی ہے اور شمسہ کی آرزو تک رسائی ممکن ہوتی ہے جو میڈم کے بہکاوے میں آ کر غوث سے رجوع

طلاق لے چکی ہے۔ اِس دوران میں غوث ''محبت'' سے ''محنت'' کی طرف مراجعت کرتا ہے کہ آرزو سے ملاقات میں اسے اپنی ناداری کا احساس ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں اس کی مددگار گلناز بنتی ہے جو ایک دھوکہ باز کی محبت میں مبتلا ہو کر لاہور قلعے میں اتفاقاً غوث اور آرزو سے ملتی ہے اور اس کی کایا کلپ ہو جاتی ہے۔ اُس کی مدد سے غوث ساہیوال کے قریب ایک ہوٹل اور سکول چلاتا ہے۔ آرزو جو میڈم اور للّو شاہ کے بہکاوے میں اپنی جنت اُکھاڑ چکی ہے۔ شمسہ کی بچّی کی آیا کے طور پر سکول آتی ہے اور وہاں غوث سے ملاقات کہانی کے طربیہ انجام کا سبب بنتی ہے۔

پلاٹ کے اعتبار سے ناول نگار نے اپنے ناول کو چولیں خوب کس کر بٹھائی ہیں۔ ہیبت خان بُزدار کو اپنی سوتیلی ماں کی تلاش ہے اور وہ بابا فرید کے مزار پر اتفاقاً غوث کو مل جاتی ہے۔ غوث کی پہلی بیگم مہ جبیں خُود آرزو کو واپس لانے میں مددگار ہوتی ہے۔ دلاور خاں بلوچ اپنی خطا کا ازالہ کرتا ہے تو اسے سکینہ مل جاتی ہے۔ رفیق کی بے لوث رفاقت شمسہ کا انعام پاتی ہے اور گلناز بزدار کی تنہائی کو رفع کرتی ہے۔ اسی طرح سبھی کردار کامرانی کا منہ دیکھتے ہیں اور اس کامرانی کی بنیادی لڑی غوث کی ذات ہے۔

''مانگی ہوئی محبت'' کا بنیادی فلسفہ ایثار ہے۔ اس فلسفے کا خاص نکتہ یہ ہے کہ محبت کسی کو زور زبردستی سے پا لینے کا نام نہیں۔ یہ تو ایک خودرَو پھول کی طرح کہیں وجود کی گہرائی میں خود بخود پھُوٹتی ہے اور اس کی سمت متعین کی جا سکتی ہے نہ اسے کسی پر مسلط کیا جا سکتا ہے۔ ناول میں اس کی دو واضح مثالیں دلاور خاں بلوچ، سکینہ اور قیصر خان کا بیٹا اور شمسہ ہے۔ ان میں اوّل الذکر اپنی اَنا کو ترک کرتا ہے تو بالآخر اپنی مراد پا لیتا ہے اور دوسرا اپنی طاقت اور جبر کا مظاہرہ کرتا ہے تو شمسہ سے ہمیشہ کے لئے دُور ہو جاتا ہے۔ اسی طرح غوث کا اخلاص نہ صرف آرزو سے اُس کے بارِ دگر وصال کا باعث بنتا ہے بل کہ مہ جبیں کو اِس وصال کا وسیلہ بناتا ہے اور کہانی کی کڑیاں ایک دوسری سے بخوشی مِل کر سارے منظرنامے کو مکمل کرتی ہے۔

''مانگی ہوئی محبت'' کا مرکزی علاقہ تلمبہ اور اُس کا گرد و نواح ہے مگر حقیقتاً اس کے کردار پُورے پنجاب میں پھیلے ہوئے ہیں۔ دلاور خاں بلوچ جھنگ کے ہیں تو آرزو

بھوال/سرگودھا کی۔ کلیم، لقو شاہ، دُردانہ اور منظو تلمبہ کے تو ہیبت خان بُزدار، قیصر خان اور پروین ڈیرہ غازی خاں کے گردونواح کے۔ غوث اور سکندر راوی کی بیٹ کے۔ میڈم، شمسہ اور گلناز لاہور کی۔ بُزدار کی سوتیلی ماں پاک پتن میں۔ اس طرح ناول کی بنیاد رچناوی تہذیب پر ہونے کے باوجود اس پُورے پنجاب کی تصویر اُبھرتی ہے اور اپنے انفراد کی خبر دیتی ہے۔

اِس ناول کے متعدد معاملات اتفاقات سے جُڑے ہیں۔ آرزو کو جس مقام پر نہر میں پھینکا جاتا ہے، وہاں غوث کا موجود ہونا محض اتفاقی ہے۔ دلاور خاں سے غوث کا مکالمہ اور اس رات غوث کا وہاں ہونا۔ آرزو کی جستجو میں سرگودھا اور ڈی جی خاں کا سفر اور ہیبت خاں بُزردار سے دوستی کا آغاز۔ لقو شاہ اور کلیم کی سازش کے توڑ میں دُردانہ کا کردار ان کا غوث کے حلقۂ ارادت میں داخل ہونا۔ شمسہ کی بازیابی اور رفیق کی رفاقت، گلناز سے ملاقات اور اُس کی کایا کلپ۔ سب کی بنیاد اتفاق بل کہ حُسنِ اتفاق پر ہے اور یہ اس لیے کہ قدرت اس قصے کو غوث کے ذریعے منطقی انجام تک لانا چاہتی ہے اور ناول کی بُنت میں کسی طرح کا خلا نہیں چھوڑنا چاہتی۔

غوث اس ناول کا مرکزی کردار بھی ہے اور بنیادی کڑی بھی ہے۔ وہ اپنے ماں باپ کی دس برس کی دعاؤں کی عطا ہے اور فطری نیکی، دانش اور استغنا سے بھرا ہے۔ اسی پر سر رضا کی تربیت اور اپنے روحانی راہ نما کی تعلیم کے باعث اس کی زبان اور کردار میں مقابل کو بدل دینے کی قوت کا اضافہ ہوتا ہے۔ ناول میں وہ ایک مثالی مُعلّم کے روپ میں نظر آتا ہے۔ دلاور خاں کے غلط سمت میں اُٹھے ہوئے قدم، آرزو کی روحانی تربیت، پروین کے اندر کی عورت کا جگانا، شمسہ اور گلناز کی خودشناسی، ہیبت خان بزدار کا روحانی انقلاب، دُردانہ اور منظو کی عزتِ نفس کا تحفظ اور بحالی سب کے غیاب میں کارفرما قوت اس کی ذات ہے اور اسی طرح سے وہ ناول کے کرداروں کے سُلجھاؤ کا مرکزی نکتہ ہے۔

''مانگی ہوئی محبت'' کا مرکزی نکتہ محبت اور احترامِ انسانیت ہے۔ قیصر خاں، لقو شاہ اور میڈم اِس لیے منفی کردار ہیں کہ وہ خودغرض ہیں اور اپنی انسانیت کو کھو چکے ہیں۔ ان کے اندر

کا دِیا بُجھ چکا ہے۔اس لئے وہ ذات مست ہیں اور اپنی آسائش اور فائدے کی بیڑیوں میں جکڑے ہیں۔ جب کہ غوث اپنی انا کو ترک کر چکا ہے اور محبت فاتح عالم کی علامت ہے۔ اس لیے ناول کے وہ سبھی کردار جو مثالی نہیں اور جن میں بدلنے کی گنجائش ہے، تبدیل ہوتے ہیں اور اس سلسلے سے منسلک ہو جاتے ہیں جو محبت کا داعی ہے، تہذیبی اقدار کا پالن ہار ہے۔ اپنی زبان، اپنے وسیب اور اپنی رہتل سے جُڑا ہوا ہے اور باطنی طور پر تصوف کے سلسلے سے بندھا ہے۔ناول میں حق کی فتح دراصل شر پر خیر کی فتح ہے جو ہر رکاوٹ کو دُور کرنے پر قادر ہے اور ہر مشکل میں برآ سکتی ہے۔

ایک نظر غوث پر ڈالیے جو اس ناول کا مرکزی کردار ہی نہیں، سارے سلسلے کی بنیادی کڑی ہے۔ وہ خرقِ عادات کا شکار تو نہیں مگر کسی واقعے کے رونما ہونے سے پہلے اس کے وقوع پذیر ہونے کی خبر رکھتا ہے۔ اسے ہم صرف چھٹی حس کہہ کر آگے نہیں بڑھ سکتے کہ باطنی سفر کی منزلیں اس سے کہیں زیادہ ہیں۔ آرزو کا نہر میں پھینکا جانا، اُس کا جدا ہونا، پردین کی جان بچانا، شمسہ کی بازیابی، گلناز کی اصلاح اور بُوردار کی کایا کلپ۔ وہ ہر مرحلے سے آگاہ بھی ہے اور بخیر و خوبی نبرد آزما ہونے پر قادر بھی۔ وہ ٹُوٹ کر محبت کرنا جانتا ہے اور ظلم اور بربریت کے خلاف سینہ سپر ہونا بھی۔ رشتوں اور نسبتوں کا پالن ہار بھی ہے اور اپنی محبت کو پانے کے لئے کوسوں سفر کرنے اور ہر طرح کے امتحان سے سرخرو نکلنے کا ہُنر آشنا بھی۔ وہ اچھا بھائی بھی ہے اور بے تکلف دوست بھی۔ ہوس، لالچ اور طمع کو اُس کی ذات سے کوئی نسبت نہیں۔ اور اس کی کرشماتی شخصیت، گفتگو اور برتاؤ دوسروں کی ذات پر اثر انداز ہو کر اسے بدلنے کی قوت رکھتا ہے۔ وہ ایک ایسے سلسلے سے بندھا ہے جو محبت کا پرچارک ہے اور انسان کی انسان سے بطورِ انسان نسبت کو مقدم جانتا ہے۔ وہ ایک طالب علم بھی ہے اور معلّم بھی اور اپنی ذات کے ہر رنگ کو مقدم بنانے کا ہُنر جانتا ہے۔

''مانگی ہوئی محبت'' حقیقی دنیا سے وابستہ ہے اور حقیقی کرداروں کی کہانی ہے۔ اس لیے ان کے ظاہر اور باطن بدلتے ہیں۔ یہ مثالی کردار نہیں کہ اپنی خلقت پر جکڑے رہیں۔ اچھے ہیں تو اچھے ہیں اور برے ہیں تو ہمیشہ بُرے ہیں۔ جیت خاں بُوردار کی روحانی اُتھل پتھل،

دردانہ اور منظو کی تکریم اور آرزو کی واپسی میں مہ جبیں سمیت سب کا کردار مثالی ہونے کے باوجود اس لیے حقیقی ہے کہ ان میں بدلنے کی، نئی دنیا میں قدم رکھنے اور اس کا حصہ بن جانے کی قوت ہے جو ناول کی رومانیت کو کلاسکیت اور پھر علامت میں بدل دیتی ہے۔

''مانگی ہوئی محبت'' کی سب سے دلچسپ چیز اس کے مرکزی کردار کی اپنے علاقے اور زبان سے جڑت ہے۔ اس نے جانگی پنجاب یار چناوی انگ کے الفاظ کو کثرت سے استعمال کیا ہے اور اپنے کردار کو تعلیم اور معلومات میں اضافے کے بہانے سے اُردو دنیا تک رسائی دی ہے۔ جب وہ آرزو کو اپنے رہن سہن سے متعارف کراتا ہے تو منّھی، سیفل، صحنک، رکابی، حظ، سرپوسی، گوہے ریوڑی، کلڑ، پڑوپی، پھل، چنگل، ڈنا، نیچا، نڑی، ٹوپہ، پائی، پروَن، چنوری، ویلنا، موہلا، تھیلا، ڈورا، گونڈی، چھج، جانی، مدھانی، ستھر، پرچا، بیڑی، اُپاک، جھوٹے، چوک، ڈاچی، توڑا، کھٹیلا، ترھان، لہاک، پراہُن، ہمرا، چرال، بھڑ، روڑ، ہنکرے، رند، پاتھ، مسیر جیسے الفاظ بلاتکلف اس کی تحریر کا حصہ بنتے چلے جاتے ہیں جو اس کے علاقے کی سادگی اور فطرت سے قربت کو بھی ظاہر کرتے ہیں اور اپنی زبان پر اس کے اعتماد اور فخر کو بھی۔ پھر وہ جب آرزو کو گھمانے کے لئے نکلتا ہے تو عبدالحکیم سے ہڑپے تک کی ہر اہم بستی اور آبادی کا تعارف کراتا چلا جاتا ہے۔ کھیوے کے براج، چاہی دھودھڑی، کھماناں والا، فقیرنی والا، مگھ، بستی سنپال، بارہ دری، ککھاں والی سڑک، لوہار والی پل، بستی کبیر سنپال، درکھنہ، مائی صفورہ، ککھاں والی سڑک اور پرانی چیچہ وطنی اس تناسب سے بیاں ہوتے ہیں کہ وہ اس کتھا کی بساط بن جاتے ہیں اور ستیا کنڈ سے ہڑپے تک کی دنیا نظر میں سمٹ جاتی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ اس ناول میں آپ بیتی کا سا مزہ ہے۔ بل کہ اس پر غوث اور اُسے ہم ناول نگار کا بدل قرار دیں تو ناول نگار کی ذاتی واردات کا گمان گزرتا ہے۔ تلمبہ کے محلوں کی تفصیل اور منظر نامہ تشکیل دینے سے لاہور کے قلعے، مزارِ اقبال، داتا دربار، پرانی انارکلی کی دیو سماج روڈ تک کی یہ ترا کسی خیالی کردار کی رم خوردگی کا محل تو نہیں ہو سکتی۔ اس لیے غوث پر اقبال عابد کے وجود کے سایے کے گہرے ہوتے چلے جانے پر حیرت نہیں ہوتی۔ اسی لیے

مَیں نے کہا تھا کہ اقبال عابد کے پاس کہنے کو ایک کہانی تو تھی۔

غوث اگر عامل ہے تو آرزو معمول مگر یہ معمول ابھی ہاں اور نہیں کے مابین اٹکا ہے اور تشکیک کے دائرے سے نہیں نکلا۔ اسی لئے وہ اپنی ذات پر اعتماد سے قاصر ہے اور غوث سے میڈم کے دائرۂ اثر میں آتے ہی اس کے اثر کا شکار ہو جاتی ہے۔ اور اپنی سچی محبت اور رہنما سے دُور ہو جاتی ہے۔ مگر غوث کا اخلاص اور مستقل مزاجی اس کی نجات کا سبب بنتی ہے اور وہ دبدھے کی کیفیت سے نکل کر اپنی منزل کو پالیتی ہے۔ اس لیے غوث کا کردار اس ناول میں مردِ حق کا متبادل بن کر ابھرتا ہے اور یہ غوث ہی ہے جو قصّے کی منتشر کڑیوں کو اعتبار عطا کرتا ہے وگرنہ دلاور خان بلوچ کی پشیمانی، رعایا اور لوگوں پر کی گئی مہربانیاں، ہیبت خان بُزدار کا پچھتاوا اور اپنی سوتیلی والدہ کی تلاش کی تمنّا اور غوث کی مدد سے ان تک رسائی پانا، رفیق کی جاں نثاری اور شمسہ سے شادی، بُزدار کی گلناز سے مناکحت اور دُردانہ اور مٹھو کی عزتِ نفس کی بحالی غیر فطری محسوس ہوتے کہ عام طور پر قصّے کے کرداروں کی اس پیمانے پر قلبی کایا کلپ کچھ عجیب سی لگتی۔

سچ پوچھیے تو غوث کے کردار اور اس کے عمل اور گفتگو سے متبدل ہونے والے کرداروں کے مابین مشترک شے خود کو بدلنے کی تمنّا کے باوصف اپنے ہونے اور موجود کو ترک کرنے کا ادراک ہے۔ اس سے غوث کے کردار میں ایک ماورائی جہت پیدا ہو گئی ہے اور اگر مَیں اس ناول کے مصنف سے نہ ملا ہوتا تو شاید ایسے کسی کردار پر یقین نہیں کر پاتا مگر کیا کریں کہ بعض لوگوں میں واقعی موجود کو بدل دینے کی قوت ہوتی ہے اور غوث کے کردار میں اس قوت کی موجودگی غیر فطری محسوس نہیں ہوتی۔

''مانگی ہوئی محبت۔'' ایک تھرلر ہے۔ آغاز، وسط خصوصاً سرگودھا اور ڈی جی خان کی سیاحت اور قیصر خان کے ڈیرے تک رسائی، شمسہ کی رہائی اور براستہ جھنگ لاہور آمد ایک تیز رفتار ندی کی سی روانی اور تُندی لیے ہے۔ یہ روانی اور تُندی راوی کی تیزی اور تُندی کے پس منظر میں خوب ہے کہ راوی میں سب کچھ بہا لینے کی ایسی ہی قوت ہوا کرتی تھی۔

''مانگی ہوئی محبت'' کی نثر خوب گتھی ہوئی ہے۔ اس کی جھلک ہمیں عبداللہ حسین کی

''نشیب'' اور شوکت صدیقی کے ''جانگلوس'' میں دکھائی دیتی ہے۔ اقبال عابد کرداروں کے باطن کو بھی پیش کرتے ہیں اور ان کے موجود کو بھی۔ اس کے ساتھ فکری اور روحانی واردات کا بیانیہ بھی مضبوطی سے رواں رہتا ہے۔ وہ علت اور معلول کے شارح بھی ہیں اور اِخفا اور کنایہ کے ماہر بھی۔ وہ یہ جانتے ہیں کہ کیا بتانا ہے اور کب بتانا ہے، اس لئے قصے کا اسرار برقرار رہتا ہے اور ہر شے اپنے وقت پر ظاہر ہوتی ہے۔ اس ناول کو اگر ایک بساط جانا جائے تو اس کے تمام مُہرے اپنی درست جگہ پر ہیں اور اپنی چال بروقت چلنے پر قادر ہیں۔

''مانگی ہوئی محبت'' کی بنیاد غوث پر ہے جو دانش مند بھی ہے اور قدرت کی طرف سے عطا کردہ سرِّی نعمتوں سے متصف بھی۔ اس کی ذات میں کچھ ایسا ہے جو دوسروں کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ اس کی زبان میں تاثیر اور شخصیت میں دوسروں پر اثر انداز ہونے کی صفت ہے۔ اقبال عابد نے اس کردار کی ظاہری اور باطنی خصوصیات کو بڑی چابک دستی سے منکشف کیا ہے۔ مباحث میں دل کش روانی اور دل پذیری ہے اور صاف محسوس ہوتا ہے کہ اس کردار کی تعمیر میں مصنف کی اپنی ذات کا پَرتو ہے۔

''مانگی ہوئی محبت'' ایک بیانیہ ناول ہے۔ اسے تدریجی ارتقا کے اصول پر بُنا گیا ہے اور سماجی اور معروضی مسائل سے زیادہ روحانی اور تہذیبی معاملات سے جُڑا ہے۔ اس میں ہم عصریت ہے مگر اُبھر کر سامنے نہیں آتی کہ اس کا مرکزی نکتہ محبت اور انکشافِ ذات ہے۔ یہ ناول بتاتا ہے کہ محبت میں موجود کو بدل دینے کی قوت ہے اور غوث اس قوت کا استعارہ ہے۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ایک خاص علاقے کے تفصیلی تذکرے سے ناول میں اپنی زمین سے نسبت کا سلسلہ دراز ہوا ہے اور میری طرح اُس خطے کے بسنے والوں کو اس سے اپنی نسبت کو قائم کرنے میں آسانی ہوئی ہے۔ اس سے انہیں اپنی زبان، تہذیب اور روایات پر فخر کرنے کا حق ملا ہے اور وہ احساسِ کمتری اور گھٹن کی فضا سے آزاد ہوئے ہیں۔

اقبال عابد نے ''مانگی ہوئی محبت'' کی ساری چُولیں ٹھیک بٹھائی ہیں۔ دریا سے جُڑی آبادیوں کا منظرنامہ دل فریب ہے اور حقیقی ہے کہ مصنف نے اسے تخیل کی بنیاد پر ترتیب نہیں دیا، اپنے وجود پر وارد ہونے والے حقیقی رنگ سے جدا کیا ہے۔ دیہی دانش اور ثقافت

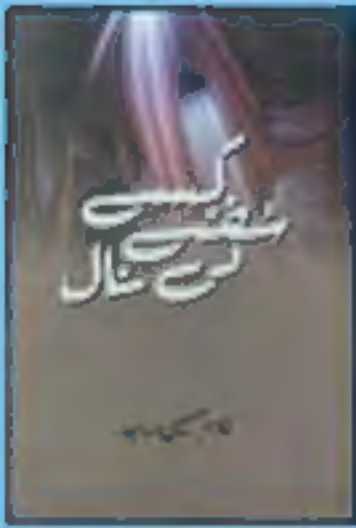
کا بیانیہ بھی بدیہی ہے اور تصوّف کے معاملے سے جُڑے تجربے کا بیان بھی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال عابد ایک پریکٹیکل صوفی ہے۔ اس نے قلبی انقلاب کی اس واردات کا تجربہ کیا ہے۔ اس لیے اس کے بیانیے میں تاثیر کا رنگ بہت گہرا ہے اور ناول میں قاری کے باطن کو بدل دینے کی صلاحیت ہے۔

مجھے معلوم نہیں جانگلی تہذیب کتنی پرانی ہے۔ مگر اس کا ایک حصّہ ہونے کی وجہ سے مَیں جانتا ہوں کہ اس میں انسان سے انسان کے بطور انسان رشتے کی ڈور کتنی مضبوط ہے۔ باہمی یگانگت کی فضا کیسی ہمہ گیر ہے اور روایات سماجی بھلائی کے حوالے سے کتنی سُودمند ہیں۔ ''مانگی ہوئی محبت'' میں یہ سبھی صفات پوری قوت سے اُبھر کر سامنے آئی ہیں اور تل وطنی قاری میں اپنی تہذیبی روایات پر فخر کرنے کا احساس پیدا کرتی ہیں۔

اقبال عابد نے اردو ناول میں اپنی زبان کا تڑکہ اس خوبی سے لگایا ہے کہ وہ ناول کی اضافی خُوبی بن گئی ہے اور قاری پہ اپنی ہمہ گیریت کا خوش گوار تاثر چھوڑتی ہے۔

عجیب اتفاق ہے کہ برسوں پہلے میں نے اپنے شعری مجموعوں ''پانی رمز بھرے''، ''بیلے وچ چڑیاں''، ''بانے'' اور ''مُونجھ اُسارے محل'' میں اِسی لینڈ اسکیپ کو اپنی نظموں کے ذریعے سے مصوّر کرنے کی سعی کی تھی اور مجھے احساس تھا کہ اسے زیادہ تفصیل اور فکری توانائی سے نثر کے پیرائے میں بیان کرنے کی ضرورت ہے۔ مجھے خوشی ہے کہ اقبال عابد نے یہ کام کر دکھایا ہے اور اس تہذیبی مکاشفے کو مادی شکل عطا کی ہے۔

''مانگی ہوئی محبت'' کئی حوالوں سے ایک اہم ناول ہے۔ یہ ایک تہذیبی روایت کا امین ہے تو الوہی محبت کا استعارہ۔ باہمی یگانگت کا کنایہ ہے تو قلبی واردات کا مرقّع۔ اس لیے اس میں کشش بھی ہے اور نہایت دلچسپی سے پڑھے جانے کی صفت بھی یہی وجہ ہے کہ مَیں نے اسے ایک ہی نشست میں پڑھا اور مجھے علم ہے کہ اسے ایک ہی نشست میں پڑھنے والا مَیں اکیلا نہیں۔

۳ دسمبر ۲۰۲۰ء۔ لاہور

کتاب سے محبت کرنے والوں کے لیے

کتاب ورثہ

غزنی سٹریٹ، اردو بازار لاہور

042-37322996, 0333-4377794

www.kitabvirsa.com - kitabvirsa@gmail.com